الجرأة على النقد

الحق في الإبداع حق مشاع بين من يتولى إنجازه وبين من يتلقاه، والمشاعية هنا هي مشاعية أخلاقية تترجمها علاقة الحق بالواجب، وتشرحها جملة مبادئ، غايتها منح الثقافة منتوجا قابلا للتداول وحاملا لقيم تحفز الجدل والحوار ولو كان الحاصل معبرا عن اختلاف في درجة القبول أو الفهم، هي إذن أخلاقية بمفهوم لا تحكمه ثنائية الخير والشر، أو الحلال والحرام. ولكن بمفهوم يؤكد ضرورة الإبداع والقراءة في حقل الثقافة، باعتبارهما قدرتين إنسانيتين على ممارسة الخلق والاكتشاف، مقرونتين دائما بالحاجة إلى الجمال والحرية.

المشاعية هنا لا تعني الفوضى والزيف والعبث، إنما تعني وجود حق وواجب مشترك بين من يبدع ومن يتلقى. ومن ثم فالمبدع والمتلقي (القارئ عامة والناقد بخاصة) إذا لم يقدرا حدود تلك المشاعية لن يخدما الإبداع ولا القراءة (حين تتمثل كتابة أي نقدا): فهما مرآتان إحداهما تعكس الأخرى.

نعم كثير مما يسمى إبداعا لا يستحق الانتساب إلى الإبداع، كما أن الكثير مما يكتب باعتباره نقدا هو مجرد تطفل على الإبداع والنقد معا، والعبرة ليست بنزوات من يريد هذا أو تلك، ولكنها في أصل طبيعة الإبداع وتلقيه، وفي الأخلاقية التي تمكن الإبداع والنقد ليكونا حقا مشاعا، فالكاتب لا يكتب لنفسه، والناقد لا يكتب من أجل نفسه. الكاتب يكتب من أجل القراء (المجتمع) والناقد يكتب، قطعا، من أجلهم وقد وضع الكاتب نفسه ضمن القراء: والنقد حين يقدر أخلاقيته يجد نفسه قد جعل القارئ كاتبا والكاتب قارئا. هي أخلاقية تجعل الجدل والحوار – وهما في صلب الإبداع والنقد وبينهما في الآن نفسه – رافدين يغنيان الثقافة بمنتوج جدير بالتداول، ومنتج لتصورات وتصديقات ومفاهيم ومشاعر تتقاطع معرفيا وجماليا ووجدانيا. وتتمثل حاجات الإنسان وتطلعاته إلى امتلاك مكان في عالم يحلم به.

من أجل ذلك يصبح الجهل بالأخلاقية صانعا للرداءة في الإبداع والنقد معا، حيث يغيب عن المتطفلين أن لا وجود لإبداع دون نقد ولا وجود لنقد دون إبداع، ويغيب عنهم أن حقهم مشروط بالأخلاقية التي هي مبرر وجود المشاعية المتحدث عنها.

كيف؟؟؟

لاوجود لنص (شعرا أو قصة ورواية) إلا وكان هذا النص مسكونا بالنقد وقارئ يقول له النص ضمنا: هكذا يكون الإبداع، لغة وصورا ودلالة وموقفا، هكذا يكون تجاوز النص السابق أو تكريسه في الثقافة، ثم يكون للقارئ الفعلي الحق في الرد، أن يكون له رأي أو حكم، دون أن يكلف نفسه تقديم الحجة، حجته موجودة فيما يتضمنه النص أو يظهره.

إن النص دائما يثيره ويجعله مستفزا، سلبا أو إيجابا.

هذا النقد الذي يوصف بأنه نقد عفوي، هو ما يحقق أول مطالب للنص، إنه نقد يؤكد المشاعية التي تبرر رد أفعال من يتلقى الإبداع،، ولا ينظر إليها من منظور التطفل والنزق إنه جواب عن أسئلة القارئ الخاصة: ماذا أريد وماذا أجد في النص؟؟؟.

لكن مطالب النص الأهم يتحقق حين يجد من ينصت إليه، ويعيد إنتاجه من موقع النص نفسه، بتحويل ما تضمنه النص أو أخفاه وتحايل على كتمه وراوغه بالصور (المجازات، الكنايات والاستعارات والقرائن،،) ليجيب عن أسئلة هي التي حتمت وتحكمت في تكوين النص ودخوله إلى مجال الثقافة: ثقافة صاحب النص والناقد الذي يقرر ترجمته إلى نص آخر، نص على النص، لغة على اللغة: ثقافة مفاهيم المعرفة والعلم والقيم.

مطلب النص الأهم يتحقق حين يجد من ينصت إليه، ويعيد إنتاجه من موقع النص نفسه، بتحويل ما تضمنه أو أخفاه وتحايل على كتمه وراوغه بالصور

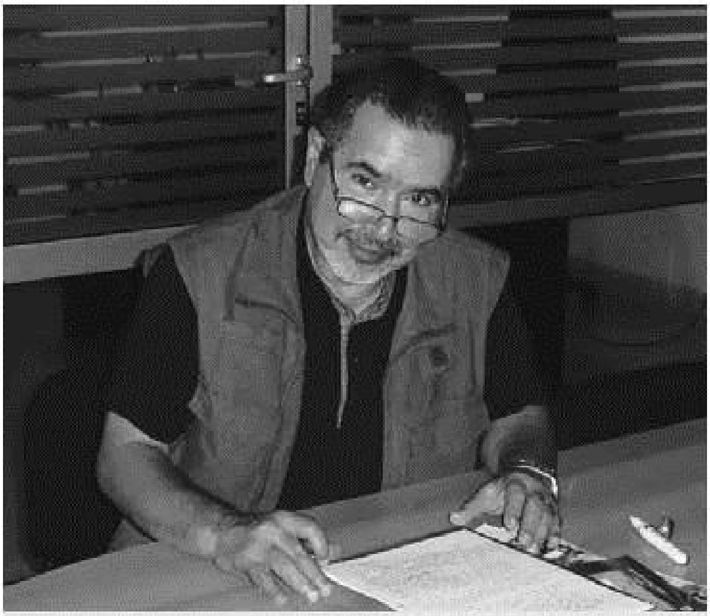
إذن، الحق المشاع له طبيعة أخلاقية، ميثاق يحكم علاقة الإبداع بالقراءة، ويرسم الحدود المشتركة بين النص والنقد، ليكون الإبداع نقدا والنقد إبداعا، لذا يتحتم أن تكون قوة النقد من قوة الإبداع، فلا نقد له جدارته يحاور إبداعا ضحلا فقيرا ولا قوة لإبداع إلا بنقد قوي.

المتطفلون على الإبداع والنقد يشوهون العلاقة: إذ هم يمارسون اللاأخلاقية ويلعبون خارجها بعقلية طفولية، وخاصة حين ينصبون أنفسهم أوصياء على الإبداع ويتطولون على التنظير، ويروجون القيم الزائفة بعد أن أعرض القراء عن نصوصهم الفقيرة.

هؤلاء لا يحسنون القراءة، لا يملكون القدرة على الإنصات، يجهلون الموجود ويتعالون عن معرفته. ومع ذلك يكتبون، يكتبون عن نصوص وهمية، يجاملون أسماء بروح عادات أبناء الحواري، يعادون أسماء بذهنية مرضية، يركبون الموجة بروح كلبية، يركضون بالقلم وراء الراكضين.

نعم، إن الأخلاقية تبيح لكل من يحاول ممارسة الإبداع حق المحاولة، لأنها طريق الدخول إلى فضائها والتعلم من مكابدتها، لكنها في الوقت نفسه تمنع من يتنكر لها من امتلاك مأوى يغري بالإقامة فيه وقتا أطول مما يحتاج إليه لص أو ذبابة عابرة فوق مائدة الإبداع والنقد.

فمن يتطفل على النقد لينافق بعض الأسماء (الصديق والصاحبة وصاحب المنفعة،،،) ومن يعادي أسماء الذين ثقل ذكرهم في النفس بلا سبب، أو يتجاهل أسماء أخرى عمدا: فهؤلاء يغتنمون المشاعية بلا أخلاقية، ويحضرون في الثقافة حضور الخلل والتشويش ولا ينتفع بهم إبداع ولا نقد.



■ د. محمد الدغمومي

ملحوظة:
لا يتعلق الأمر هنا بالقارئ عامة ولكن بالناقد خاصة، أما الدارس الباحث في الإبداع، فهو مطالب بشروط إضافية تفرضها جملة قواعد ومبادئ العلم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكريم الشاعرة المغربية ثريا ماجدولين بآسفي

الفضاء: رياض الصياد.. نزل تاريخي يطل على بياض البحر وألوان الجغرافيا المستبدة في لاوعي تغمره نسائم الفرح القديم.

الحدث: تكريم الشاعرة المغربية الدكتورة ثريا ماجدولين كمصافحة رمزية بفضل ما اجترحته من ألق شعري طيلة ثلاثة عقود.

الزمان: الجمعة 28/ 05/ 2010 .مساحة زمنية أثثها الإبداع الجميل انطلقت من الساعة السابعة والنصف مساء إلى الحادية عشر ليلا.

«مساء الشعر، نلتقي اليوم، في أكفنا أوتاد وحبال منسوجة من حرير الكلام.. نلتقي لنبني خيمة عكاظ صغيرة، نبنيها بالأنفاس والأبجدية واشتياق صهيل الحلم.

جمعية أسيف لحماية التراث الثقافي والمعماري بآسفي تأبى إلا أن تطلق عصافير الشعر عاليا شمال الهواء جنوب الروح، والمناسبة هي الهادئة بطعم القرنفل ومذاق الصباحات، الثقافة محبة وتقدير إلى شاعرة طالما حفرت صوتها الأنثوي في المشهد الشعري المغربي حفرا عميقا.. إنها الشاعرة المتألقة ثريا ماجدولين..»

هكذا افتتح الشاعر مصطفى ملح اللقاء التكريمي الذي نظمته جمعية أسيف للشاعرة ثريا ماجدولين. وللذكر فالشاعرة عضو اتحاد كتاب المغرب منذ سنة 1983م / عضو مؤسس لجمعية النساء المبدعات لبلدان البحر الأبيض المتوسط / أمينة عامة للجنة الوطنية المغربية لليونيسكو منذ فبراير 2010م / وهي حاصلة على شهادة الدكتوراه في علم الجمال في موضوع (النموذج الجمالي في الشعر المغربي المعاصر)

صدر للشاعرة:

- أوراق الرماد، شعر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1993م.
- المتعبون، شعر، دار الجسور، وجدة، 2000م.
- سماء تشبهني قليلا، شعر، 2005م. وقد صدرت ترجمته بالإسبانية عن دار قادس بإسبانيا سنة 2008م.
- أي ذاكرة تكفيك، شعر، 2008م.

وللشاعرة تحت الطبع:

- إغواء الجميل، كتاب نقدي عن الشعر المغربي.
- بلاغة القول الشعري، دراسة لأشعار محمد الميموني.

ثم تناول عبد الحي مفتي رئيس الجمعية الكلمة، متمنيا مواصلة العمل رغم الإكراهات دون نسيان الإشارة إلى دعم وزارة الثقافة الذي يحفز الجمعية لمواصلة النضال الثقافي في حاضرة عبدة .

لا زلنا نستظل بظلال شاعرتنا ثريا ونسائم شعرها تهب على جغرافيا الروح.. فلولا الشعر لكان طعم الحياة أمر من الزقوم..تقول الشاعرة:

(قد ينقذ الشعر
ما تبقى من الأوكسجين
في رئة الأرض
ويؤجل موت المحبين
بضع دقائق
هكذا قال
وانثنى نحو النهر)

بعد ذلك تناول فن الكلام الشاعر والناقد محمد بودويك، في ملامسة نقدية تصافح بمكر لافت وتوغل باذخ في مسام المنجز الشعري للشاعرة، ومحمد بودويك ذو عمر شعري يغطي كل مراحل القصيدة المغربية.. كما يقول صديقه الشاعر عبد السلام المساوي، ويضيف: إن مشروعه الشعري هو انفتاح على كل الاهتزازات الاجتماعية والسياسية والأدبية التي عرفها المغرب.

وقد خلق الناقد محمد بودويك نوعا من الألفة البهية بين شعر ثريا ماجدولين والحضور عبر تأمله في أبرز التيمات المؤسسة للاوعي الشاعرة تلك التيمات التي ترسمها على بياض الورق محملة بالحنين والقلق الوجودي ومساءلة الذات بنسغ وجودي.

ثم استأنف الشاعر الناقد عبد السلام المساوي القبض على دفء الحياة في شعر الشاعرة مبرزا أهم الأسئلة الجوانية التي طفح بها ديوانها الشعري الأخير أي ذاكرة تكفيك، وهو يقول الناقد شعر ينصرف عن الحذلقة اللغوية المجانية باحثا عن ألقه الذاتي في العمق والتلقائية والرغبة الملحاح في نسج ميثاق تفاعلي بين الشاعرة والمتلقي.

تناول الكلمة بعد ذلك الشاعر مصطفى ملح مقدم البرنامج ليفتح أفقا في عمر اللقاء بإشراك الشاعرة المكرمة لتدفئ حرارة النقد وسلطة التأويل بالتعبير عن انطباعها حول التكريم.

وقد عبرت الشاعرة عن فيض الحب الذي يجتاحها بالمناسبة اتجاه الجمعية واتجاه الحضور الذين يمنحون حياة ثانية للنص بقراءاتهم ومشاركتهم الوجدانية في استقبال الأخيلة الشعرية والتقاط البجع الساحر من شطآن الق صيدة.

بعد ذلك شنفت الشاعرة مسامع الليل بما قل وطاب ولذ من السحر الحلال؛ قصائد منتقاة من هنا وهناك شدت أسماع الحاضرين وتفاعلوا معها تفاعلا إيجابيا لما تتضمنه من قيمة شعرية ومن ألق شاعري، خاصة وأن الشاعرة تقف شعريا في منطقة وسطى بين الذات وبين مشكلات المجتمع في توليفة بديعة يسمها الانضباط.

بعدئذ تم تقديم مجموعة من التذكارات الرمزية والهدايا الجميلة للشاعرة المكرمة من قبل جمعية أسيف لحماية التراث الثقافي والمعماري ومن قبل الشعراء والفنانين التشكيليين، ثم ختم اللقاء على أنغام فرقة جذور برئاسة الفنان المتألق الأستاذ عبد الحق واردي الذي كعادته حلق بالحاضرين عاليا في سماوات الوحي المقطر في كؤوس من هيولى، فاستمتع الحاضرون استمتاع رجل ظامىء يرتشف الزلال من ثغر الفجر الأخير على هذه الأرض.

وزارة الثقافة تتوج الموسم المسرحي بالمهرجان الوطني للمسرح

تنظم وزارة الثقافة بشراكة مع الجماعة الحضرية لمكناس وبتعاون مع ولاية جهة مكناس تافيلالت الدورة الثانية عشرة للمهرجان الوطني للمسرح بمكناس من 2 إلى 8 يوليوز 2010. وخلصت لجنة الانتقاء الخاصة بهذه التظاهرة إلى اختيار عشرة (10) أعمال مسرحية المشاركة ضمن المسابقة الرسمية للمهرجان:

1- «أمر» لفرقة المحترف للثقافة والفن من سلا

2- «من أجلهم» لفرقة الأكواريوم من الرباط

3- «الطابعان» لفرقة كان يا ما كان من مراكش

4- «حريمو» لفرقة برولوج من مراكش

5- «تصبحين على» خير يا ماما لفرقة طقوس 4 من الرباط

6- «ناكر لحسان» لفرقة مسرح تانسيفت من مراكش

7- «حدائق عباد الشمس» لفرقة تياتروكوم من الرباط

8- «أبريذ أقورار» لفرقة البديل المضيء من الخميسات

9- «قصر البحر» لفرقة مسرح اينوم من الشاون

10- «أيام العز» لفرقة مسرح مناجم جرادة من جرادة

وستتبارى هذه الفرق على الجوائز الثمانية للمهرجان: الأمل، الملابس، أحسن تشخيص ذكور، أحسن تشخيص إناث، السينوغرافيا، التأليف، الإخراج، الجائزة الكبرى. وستقدم العروض المبرمجة في سياق المسابقة بكل من دار الثقافة محمد المنوني والمعهد الثقافي الفرنسي.

وستفتتح فعاليات المهرجان بالعرض المسرحي ناكر لحسان لفرقة مسرح تانسيفت (داخل المسابقة).

إبداع

الحـــــــرب

وصلت العربة للقرية عند الغروب، توقف أزيز عجلاتها، العربة يجرها بغل، والبغل يستعيد أنفاسه بعد أن قطع مسافة طويلة من الأتربة والحصى، نط الحوذي من العربة متكئا على ظهر البغل، تمطى وسار يجر قدميه متثاقلا بجلبابه الصوفي ونعليه المصنوعين من عجلات الشاحنات، عيناه جاحظتان وشعيرات بيضاء متناثرة على ذقنه، ابتعد قليلا وغاب خلف جدار متهدم، تبول ثم عاد مبتسما ينفض عن صدره غبار الطريق، تجمع الأطفال حول العربة، البغل يبدو سعيدا وهو يهش بذيله، طلب الحوذي من طفل سطل ماء ليشرب هو والبغل. من الجهة الخلفية للعربة نزل شاب يبدو أكبر من سنه بكثير، رنا إلى الأطفال قليلا، وجه لفحته أشعة الشمس وآثار شظايا واضحة على محياه، يرتدي بذلة عسكرية قديمة، ضرب الأرض بحذائه العسكري الثقيل ثم ابتسم للأطفال، حين ظهرت أسنانه البيضاء صاح طفل وقد أطلق ساقيه للريح:

– لقد عاد عمي عباس، لقد عاد عمي عباس من الكيرا*.

لحق به الأطفال الذين تفرقوا بين أزقة القرية الضيقة كالنمل يرددون نفس كلام الطفل. سمعت النساء صوت الأطفال وخرجن مهرولات تفوح من ثيابهن رائحة الطعام والحنطة وقد تركن العشاء ينضج فوق نار الخشب وروث الأبقار، أما الرجال فكانوا في المسجد ينتظرون صلاة العشاء، لحق الرجال بالنساء وصوت إمام المسجد يصل من بعيد إلى آذانهم:

– لا تنسوا الصلاة، إن الصلاة لها ميقات معلوم.

تجمع الكل حول العربة، كان عباس مازال واقفا مع الحوذي يتحدثان، ويناوله شيئا، حملق الرجال في عباس وقال أحدهم:

– ملامحه تغيرت كثيرا، يبدو أنه ليس عباسا الذي نعرفه.

تقدم عباس نحو الرجل ثم همس له بسر في أذنه يبدو أنه لا يعرفه غيرهما، وضع الرجل أصبعه على فمه مشيرا لعباس ألا يتكلم ثم انقض عليه وعانقه طويلا، تبعه رجال القرية، وجاء دور النساء والأطفال. الحوذي يتأمل المشهد و يبدو أنه لم يفهم شيئا. الكلب الوحيد الحاضر يتبول وقد أحدث حفرة في الأرض، هز ثم أقعى على مؤخرته وانتصبت أذناه مستسلما...

في المسجد وبعد الصلاة والعشاء قال أحد شيوخ القرية بصوت مسموع و مفعم بالرضا:

– نحن فخورون بك أيها البطل ، فخورون بانتصاركم في الحرب.

قال عباس بنبرة حزينة وبغصة أحس بها وحده في حلقه: – من قال إننا انتصرنا؟

أجاب شيخ وقور: سمعنا البلاغ في الراديو، والأناشيد النصر لم تتوقف.

قال عباس: – لم تكن هناك أصلا حرب.

تبادل الرجال والشيوخ النظرات ويبدو أنهم لم يفهموا شيئا.

صاح أحد الرجال بانفعال: إذن أين هم شبان القرية الخمسة الآخرون؟

قال العربي: لقد ماتوا، رأيتهم بعيني، ودفنوا بسرعة.

قال أحد الشبان: إذن كانت هناك حرب.

أجاب عباس منفعلا: قيل لنا إنها حرب، نحن لم نر عدوا.

قال إمام المسجد هامسا: -يبدو أن مشاهد الحرب أثرت على القوى العقلية للرجل، ولم يعد عباس يميز بين النصر والهزيمة.

قال آخر: ربما الحكومة أمرته بقول ذلك حفاظا على أسرارها.

وحكى عباس قائلا: بعد رحلة شاقة داخل الشاحنات، لم نكن نر شيئا، ساعات طويلة والشاحنات تلتهم الطريق، تلصص أحد الرفاق وقال إننا نسير فوق جسر ضيق.. وصلنا منهوكين عند المساء، وزعوا علينا بنادق قديمة، لاكتشف فيما بعد أنها لم تكن محشوة، وأنا لم استعمل البندقية يوما في حياتي، وكم حلمت بواحدة وتأسفت على عدد الأرانب وأسراب القطا التي مرت من أمامي...

قال أحد الجنود – إن كان يعرف معنى الجندية – ببراءة واضحة:

– كيف نستخدمها؟

– أجاب آخر: فقط اضغط على الزناد وهو يشير للبندقية.

تساءل آخر يبدو أنه كان متعلما: هل يستحق هذه الأسلحة سنحارب؟ ثم أضاف، هل نحارب من أجل قضية عادلة؟ يبدو أننا خدعنا لأمر ما ولمصالح خفية، السياسة في النهاية هي فن اللعب على الحبال، تبادل الجنود الذين كانوا معي النظرات ولم ينبس أحد ببنت شفة. بت ساهرا، بعضنا نام نوما متقطعا خوفا من العدو المتربص بنا، هذا ما قاله الضابط، الضابط أمرنا أن نتقدم صباحا إلى الأمام و ألا نوقد النار ليلا، لم نعلم شيئا عن الخطط العسكرية، قبل شروق الشمس بقليل، جاء البلاغ من مكبر الصوت:

– اهجموا، تقدموا، أطلقوا النار، أدركت أن الصوت كان مسجلا، لم يكن هناك ضباط ولا جنرالات. لم أسمع هدير محركات السيارات والشاحنات، أو أزيز الطائرات، قلت في نفسي: هل هناك حرب دون طائرات؟ كنا وحدنا نتقدم، نسير خلف دبابات قديمة نحتمي من ورائها... علا الغبار وملأ الفضاء ولم نعد نميز شيئا، فجأة رأيت الدبابات تقوم بنصف دورة وتطلق النار في اتجاهنا.. سقط الكثير... شظايا أصابت وجهي، سقطت، خضبت ملابسي ورأسي بدماء القتلى وبقيت جامدا دون حركة طوال يومين، تبولت في ملابسي وكنت أقتات على بقايا خبز يابس في سترتي العسكرية التي تفوق مقاسي قليلا، كنت على يقين أنها خدعة... في اليوم الثالث جاء مكبر الصوت من جديد، لم يكن هذه المرة مسجلا:

– لقد انتهت الحرب، لقد انتهت الحرب ..لقد فزنا، العدو استسلم وقبل بشروطنا...، أما أنا فلم أر عدوا أمامي، ولا أعرف عن أي شروط يتحدث...

قمت متثاقلا أجر قدمي، وجهي يؤلمني، كنا قلة، سرنا نحو الضابط الوحيد الذي كان في استقبالنا، ابتسم لنا قائلا:

– لقد انتصرنا أيها الأبطال، الوطن يقلدكم بوسام الشجاعة...

أخرج عباس من جيبه قلادة، تناوبتها الأيدي، ثم أعادتها لعباس الذي أقسم في نفسه ألا يضعها على صدره يوما.

قال أحد الشبان مبتسما: إذن الشبان الخمسة ماتوا بأسلحة صديقة كما يقولون في المذياع.

أجاب عباس بيأس واضح:

– بل بأسلحة شقيقة.

تبادل الرجال النظرات من جديد، لم يفهموا شيئا...

بعد أسبوعين توقفت وسط القرية سيارة جيب عسكرية تبحث عن عباس. هناك حرب ثانية قادمة قال الضابط، لكن عباس ابتلعته الغابة المجاورة للقرية ولم يظهر له أثر منذ أسبوع.

■ حسن الرموتي

هامش:

*الحرب

التين العسلي

حينما أكتبك على جسدي
عرقا مصفى،
ترقص أصابعي فرحا،
وأوراق الغواية،
حيث تصبحين قبسا
من لذة صغيرة
جدا.

وتكبرين مع الأيام
يا أنت،
وتنضج أصابعك
كما ينضج التين
قرب الوادي.

وأنا في نفس المكان،
أحصي
سنين العمر،
والأطفال،
وشجر الرمان ولا أمـــل.

الريح التي غطت وجهي
قليلا
ذكرتني برائحة النعناع،
وصدرك
حين يلفه ندى الفجر
ولا يبرد.

لا شيء
من حولي تغير
غير مذاق التين العسلي،
الذي تجمد، وحيدا،
في فمي.
ورائحتك
التي ما عادت
من طعم العشب الأخضر،
ولا بسمرة أحجار
الوادي.

كيف ابيضت أصابعك
يا أنت،
ولون تربتنا الخصيبة
في دمك،
لم يكن غير أحمر قاني
أو أسمر..!

■ صلاح انياكي أيوب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصتان قصيرتان

يوم 31 ديسمبر من سنة ما

الساعة الثامنة صباحا

في المقهى الأولى، جلس «م» في السطيحة، بمحاذاة الشارع الكبير. شرب كأس الماء المقدم كله، رشف جرعتين عميقتين من القهوة السوداء لتتضح الرؤية أمامه. تأمل العالم القريب لحظة. ثم كتب قصة قصيرة جدا عن رجل لم يصبح بعد كاملا.

الساعة العاشرة صباحا

في المقهى الثانية، دلف إلى القاعة الداخلية. شرب كأس الماء كله، رشف من كأس شاي كبير بالنعناع جرعات ثلاث طويلة. حدق في المرايا التي في الجدران، في الكراسي الصامتة، في الطاولات البكماء، عب من رائحة البن و الدخان، تأمل العالم، وكتب قصيدة قصيرة جدا عن رجل امتلأ بصدره بالعالم الضاج، المنفلت، الغائب.

الساعة الثانية عشرة

في المقهى الثالثة، صعد إلى الأعلى. رشف من حليب باللويزة. كان رأسه دائخا قليلا. تأمل وجه نسوة جالسات إلى طاولات متفرقة، يدخن، يلغزن، يصمتن. تأمل ما بين العالمين، وكتب قصة قصيرة عن نساء مبذورات الرغبة، وعن رجل دائخ يحتار في أيهن يراود.

الساعة الخامسة مساء

دلف إلى مقهى/حانة ضاجة بالنساء و الدخان والكلام. شرب جعات بلدية كثيرة ونبيذا بلديا أكثر، ولم يتأمل، لم يكن له عالم ليتأمله، فلم يكتب. فقط

تحدث إلى نساء ليل كثيرات ورجال بدون وجوه عن القصة القصيرة جدا، عن القصيدة القصيرة جدا، عن القصة القصيرة فقط. تلك التي وجدتها امرأة ليل في الصباح الموالي في جيب معطفه بالفندق الرخيص في شارع خلفي بالدار البيضاء.

وجه يبتسم في مرآة

كانت المرآة على الجدار حذاء الباب الخارجي للشقة مباشرة. وكانت مهشمة في جزئها العلوي يسارا. بها خطوط منكسرة متوترة في مثلث يسارا. كسر متردد، مرتعش، مسنن الحواشي، كأنما ألقي على المرآة شيء متوسط الثقل وبرمية ليست قوية جدا.

التقاها وهو يهم بالخروج كالعادة من الشقة. وحينما تطلع إلى صورته في المرآة لم يتبد له مهشما في جزئه الأيمن العلوي كما كان يراه كلما تطلع إليها عن سبق إصرار أو فقط دون أن يروم ذلك.

كان الوجه سويا لحسن حظه. تنفس الصعداء وهو يشعر براحة لذيذة في العين. هذه المرة استطاع أن يفلت من الكسر. لم يدر كيف حدث هذا، هل أصبح بقامة أقصر أم أن انحناءة ما أو ميلا مفاجئ لأعلى جسده تحكم فيما رأى؟ لقد بدا لنفسه عاديا كما كل صباح وكما كل يوم.

لكن الأهم الذي استخلصه هو أن بإمكانه أن يكون متفائلا طيلة يومه ذاك.

لكنه وهو يقفل الباب ويقفز خارجا راقصا، منتشيا، مرحا، وابتسامة انشراح مرتسمة على شفتيه، وفي غلية الرضى عن نفسه، جرى ما لم يتوقعه برهة خاطفة من قبل، فأخطأ وضع القدم اليمنى على أحد الأدراج، وتعثر وسقط بكامل جسده. وعندما نهض متألما ومعوج القامة، تفقد وجهه فلمس ندوبا في الجزء العلوي الأيسر.

ما سلمت الجرة حتى هذه المرة. لكن الكسور انتقلت إلى وجهه حقيقة وفعلا ولم تعد مجرد صورة منعكسة.

قال: سأقلع المرآة وأستبدلها بأخرى جديدة وناصعة وصلبة.

وقال أيضا: كيف لم أفكر في هذا الأمر من قبل؟ آه! المرايا خادعة.

■ مبارك حسني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عـــون مسلخـــة

يدنو اليوم الموعود 31/12/.... فتاريخ ميلاده كان تقديريا لم يحدد فيه يوم وشهر الميلاد. هو القادم من البادية تذروه رياح موجة جفاف لم تذر له سوى جسد نحيل وزوجة لا تتقن شيئا في حياتها سوى الإنجاب. فكم مرة حاول الاحتياط، كما علمه فقيه المسجد: فوت اليوم الفلاني واليوم الفلاني.... لكن دون جدوى. حتى بعد زيارة جمعيات لتحديد النسل التي زودته بموانع الحمل.. لم يسلم الأمر من قدر مقـــدر..

في فاتح يناير من السنة الموالية، إذا، ذلك اليوم الأول من حياة جديدة لم يرتب لها شيئا، سينقطع ذلك الخيط الرفيع الذي يربطه بها... كلما دنا ذلك اليوم، يشعر بمرارة تكاد تفطر كبده المتعب، وتستحث أعصاب معدته لتتشنج وتفرز غددها أحماضا زائدة، مثل تلميذ أقبل على امتحان آخر السنة، وهو لا يلوي على شيء.. يوم عصيب وشهر عصيب وسنة عصيبة وبقية عمر يحس نفسه قد بدأ يعيشه منذ علم بدنو اليوم الموعود.. اليوم الذي كثر ما سمع عنه وعما يليه من معاناة، فأخذ يحسب ألف حساب وحساب مثل تاجر أخذ يراجع حسابه في يوم المزاد العلني لبيع دكانه وهو المحكوم عليه بالإفلاس...

كان يعد الأيام يوما بعد يوم، وكأنه يمرر سبحة لا بد أن تنتهي دورتها، وتحديدا عند متم شهر دجنبر، ليبدأ دورة، فدورات لا يدري عدد خرزاتها ولا متى تنتهي.. يسمع كلاما كثيرا، وأياد كثيرة تربت على كتفه كالمحكوم عليه أو مصاب..

(– ما زال العام طويل أبا فلان... أعمي فلان... أسي فلان.. آفلان...). لم يكن يجيب أحدا، بل كان يلزم الصمت، لأنه كان يدرك أنها مجرد كلمات مواساة، ويردد في قرارة نفسه: إذا كان العمر الطويل الذي قضيته، كلما التفتت خلفي، بدا لي أقصر من يوم شتوي، فكيف بالعام أن يوصف بالطول، بل بقية من عام، في زمن قزم وكل ما فيه قزم. يخيل إليه أنه دخل بالأمس، وبأنه يخرج اليوم، وليس نشوة الدخول كمرارة الخروج، فلم يعدّ شيئا يمني به نفسه، بل حتى يسليها. لم يتعلم شيئا غير الكنس. وفي أحسن أحواله ينقل الكراسي من مكان إلى آخر، أو ينقل الحواجز، حتى ترتيبها كان لا يجرؤ عليه إلا بعد استشارة رئيسه المباشر. ومع تقدمه في السن، كان عليه أن يضاعف الجهد حتى يشعر من حوله أنه ما يزال صلبا، وأن بمقدوره أن يعمل ويكد عمرا آخر. لكن هيهات هيهات، بين واقع الحال والأماني والمكابرة بون شاسع: أبا فلان... أعمي فلان... أسي فلان... آفلان... سر ترتاح، أنا سأحمل عنك..

– اعمل.. إن لم تقدر على العمل ابق في بيتك أو اعرض نفسك على طبيب إن كنت مريضا، أو تقدم بطلب التقاعد النسبي.. لا يعنيني، كل ما يعنيني أن تعمل.. فيجيب بحنق وهو يرتعد، إذ لم يسبق له أن تشاجر أو ارتفع صوته: أنا لا أطلب الصدقة من أحد، ولا أريد أن يعينني أحد، فلا زلت أقوى على حملك «حتى للسما ونخبطك مع الارض»، ومن ادعى القوة يموت ضعيفا.. لا تحسب أنك ستبقى هكذا.. سمع رئيسه المباشر هذه الكلمات فتراجع إلى الخلف مستغربا أن يسمع مثلها من«فلان»، لم يستبعد أن يفعلها.. فراجع نفسه وتعامله مع فلان..

وأنت تكلمه لتهدئ من روعه، تحس بانكسار بداخله يكاد يرى عبر أضلع صدره الضامر، وتكاد ترى المرارة صفراء تسري في عروقه لا تميزها عن الدم. غير أن الشرخ في نفسه يكابد كيلا يُشعر به أحدا. تخشى عليه أن تولد كثرة الضغط سكتة قلبية تختزل سنوات العذاب المنتظرة، في صرخة واحدة وكلمة واحدة: مسكين.. أبا فلان.. مسكين.. عمي فلان.. مسكين.. سي فلان.. مسكين.. فلان.. كان..

في كثير من الأحيان يشعرك أنه يملك من الجهد ما يمضي به بعيدا في سنوات المعاش، وأنه سيستعيد نشاطه، ويعلن ميلاده الجديد، وبأنه سيخطط لهذا الميلاد، ليبدأ مشروعا بسيطا، وإن يكن بيع الحلويات في باب مدرسة، أو بيع الخضر في إحدى السويقات. لن يتربع لليأس يعد أيامه الفارغة. سيتقن التجارة والحلم بدعم معاشه وتقوية ساقيه الرقيقتين، وإن يكن بتأمين قفة الأسبوع. لن يظل مكتوف الأيدي حتى وإن عمل بستانيا في إحدى الفيلات في أطراف المدينة. سيعقد العزم على فعل شيء ما.. على الانتصار.. وبين الواقع والحلم، يردد في قرارة نفسه، بون سحيق، وهو يشاهد طوابير الباعة المتجولين يطاردون في الأزقة والشوارع. وهل بقي من قوته ما يجاري به هذا الوضع؟ أم أنه سيمني نفسه بكونه معروفا لدى خلية محاربة الباعة المتجولين. يلتفت إلى نفسه يوقظها من سباتها العميق: تراهم سيذكرونني؟ هل سيتذكرون اسمي؟ أم سيطرحون علي، بعد أن تصادر سلعتي، ذلك السؤال المسموم: من أنت؟ ما اسمك؟ وتخبرهم أنك فلان، وأنك عملت في مصلحة كذا منذ سنة كذا... ما إطارك؟

– عون مصلحة ممتاز.. متقاعد..

– آه عون مسلخة وممتاز أيضا..

ويخوض معك أحدهم في استنطاق ليس من اختصاصه.. وتطمئن له آملا أن يشفع لك حديثك بصراحة و«بنية حسنة»، كما تعودت ذلك وقضيت عمرك، ظنا منك أنك ستكسب وده.. لكن هيهات، فهو كذلك وإن أخفى عنك إطاره الإداري وتظاهر بأن إطاره أعلى، فهو مثلك عون مصلحة، إلا أنه ربما لم يمتاز بعد، فأنت تعرفه تذكرته جيدا فهو ابن فلان، وهو لم يعرفك وربما تجاهلك.. ثم، ألم تلاحظ استياءه لما سمع باسم هذا الإطار اللعين. لن يفيدك في شيء.. سيقول بأن الأوامر من فوق، ولا يد له في الأمر. سيتظاهر بأنه متضامن معك، وبأنه يشفق عليك.. خاصة بعدما علم بمبلغ راتب المعاش المتبقي.. لم يفعل شيئا لما علم بتلك الحقيقة المرة، سوى أن يستحث رغبته الجامحة في ابتزاز الآخرين: المستقبل أخويا.. الزمان صعاب.. دير علاش ترجع.. علمت بكل هذه الحقائق حين أقنعك بحلاوة اللسان أن تغادر المكان.. وامتثلت فغادرت بحسن نية.. النية التي قضيت عمرك الوظيفي تلتحف بها، ولم تنل بها شيئا ماديا.. لا صديقا ولا رفيقا ولا مستقبلا ولا بيتا.. ولكنك نلت بها كرامتك.. أليست كافية؟ هل تدع بعد كل هذا كرامتك تداس هنا خلف عربة يدوية مدفوعة؟. تلتفت فتلفي الكثيرين من الباعة لم يبرحوا أماكنهم.. وتسير موهما نفسك أنها مجرد مسألة وقت وإقناع، وأنهم سيغادرون بعد حين... صدمتك الحقيقة بعد أن أدخلت سلعتك إلى البيت وعدت لتستطلع الأمر... اكتشفت أنك مغفل ولست «نية» فحسب.. وجدت المراقبين قد غادروا المكان، وعاد الرواج أكثر من ذي قبل، وأصوات الباعة ترتفع في اطمئنان... وتتحسر أكثر عندما تدنو من رجل مثلك متقدم في السن يساعده طفل، وتسأله عن المراقبين فيخبرك أنهم قد غادروا، وأنه في بعض الأحيان تكون الزيارة فقط «لملء القفيفة»، ليس أكثر... تسمع طنين الفكرة في رأسك .. طن.. طن.. كان عليك أن تدرك حقيقة الأمر من تلقاء نفسك، أو أن تستفسر من هم أقدم منك.. خلصت إلى أنك لن تستطيع فعل شيء من ذلك.. لتلغي الفكرة كلها من رأسك الذي أرهقته كثرة التفكير في يوم لم يصل بعـــد..

إذا، سألوذ بالمقهى فألعب لعبة الورق التي منذ بدأت التمييز بين الصواب والخطأ وأنا أسمع من والدي أنها لعبة حرام.. أألعبها في هذه السن؟ وأجالس ثلة من المتقاعدين مثلي والسماسرة والفارين من بيوت الزوجية الملتهبة على مقاعد باردة تنفث سمها في أوصالي؟ وسط سحائب متعددة الألوان والأشكال من أدخنة متراكبة متصارعة على بوابتي منخري تتحين الفرص لاستنشاقها وإنقاذها من الضياع في فضاء المقهى المغلق مثل كهف للمنبوذين أو غريل تعبث فيه الدعاميص لعبة حياة لا تتعدى أياما، حينما يتبخر الماء فيجف الغدير.. أموت في كل انهزام أمام غريمي المتمرس وأؤدي «الكونصوماصيون» أنا وصديقي الذي يلومني على قلة تمرسي وبأنني أفلت «الطرح» من يده، ف«الكبال» هو القاعة..

فيعلمني بعد أن نتولى إلى المقعد متفرجين لإفساح المجال للثنائي الآخر، كيف أحسبها طائرة.. وكيف أحتفظ على «ميسة» وعلى «حبل وبونت» وغيرها من مفردات لعبة الورق.. أصير بارعا وقد يزورني طيفها في الليل فألاعب أولادي، أعلمهم كيلا يكبروا جاهلين مثلي لعبة الورق.. وحين يصب صاحب المقهى الماء تحت أقدامنا معلنا غضبه من طول جلوسنا، نضطر معه إلى تأجيل المباريات إلى الغد.. وأمضي بعدها إلى البيت وليتني لا أمضي.. وليت صاحب المقهى تركني نائما على كرسيي حتى الصباح.. ينهال علي وابل من الأسئلة عندما ألج البيت.. أين كنت؟ أين بقيت طول هذا الوقت؟. وليته كان حبا لشخصي من أولادي.. أو غيرة من زوجتي.. لكن الجميع يلومني: الأولاد محتاجون إلى المال لشراء لوازم الدراسة.. والبنات للذهاب إلى الحمام والكوافور.. وزوجتي تلومني لأني لم أدع لها المال للتسوق.. فبقال الحي قد امتنع عن تزويدنا بالمؤونة لأنه سمع، كما راج في الحي، أنني تم عزلي من الوظيفة، وأنني لا أملك ما أؤدي به ما تراكم من الديون.. فأفهمه أن ذلك خطأ وأنها مجرد إشاعة.. فلا يقتنع.. فأقسم له أنني أحلت على التقاعد وليس فصلا من العمل..

أم ألوذ بحديقة عمومية أرسم رقعة «ضامة» بالطباشير أو الفحم على المقعد الإسفلتي وألاعب الآخرين بسدادات المشروبات الغازية. «ثلاثة وضامة».. أمضي اليوم تحت ظل الأشجار.. حتى إذا راحت الطيور إلى أعشاشها تبرزت على رؤوسنا تلقننا دروسا لا يعيها إلا القلة...

من يفتح لي أفقا من يخرجني من مسلختي؟

أم أجالس تاجر الحي أو صانعا أو حرفيا حتى إذا ضاق بي ذرعا انتقلت إلى غيره مثل الحمى أو الطاعون يمقتني الجميع..

أم أجلس في البيت.. ومن يتحمل ثقلي وكثرة «نقيري» أو حتى كلامي العادي الذي يبدو متجاوزا عفا عنه الدهر..

ماذا صنعت ماذا أعددت لأولادي.. مازال كاري أبا فلان... أعمي فلان... أسي فلان... آفلان..؟

مازال يكتري بيتا وصاحب البيت يطالب بالزيادة في السومة الكرائية.. ما العمل؟ الأولاد والبنات بالخصوص تزداد طلباتهم وتتوالد مع إطلالة كل موسم ومع كل فصل ومع كل عيد.. آش ندير أربي؟ ومع إفرازات الموضة الشبيهة بالغدد لا تفتر.. الموضة في كل شيء في الألبسة في الأكل حتى الكتب المدرسية صارت تخضع للموضة...

رفع رأسه وتفحص وجه جليسه... شهق شهقة عميقة فانكب على وجهه على مائدة المقهى...

– أمالك أفلان.. ؟ مالك؟

يمد جليسه يده مرتعشة يوقظ «فلان».. يلتئم رواد المقهى بسرعة فائقة ويلتفون حوله.. ويلمسه أحدهم ويردد بصوت واثـــق:

– لا إله إلا الله.. مول الأمانة ادى أمانتو...

■ **رشيد آيت عبد الرحمان**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عشرون غبارا تكفيني..

■ إبراهيم قهوايجي

نامَ العصفورُ
و لا أحدَ في البيتِ
سوى قلقي،
وبقايا ذئابٍ
رحلتْ خوفاً منْ فراغٍ
وترشّقني..
نام العصفور
و لا قلقَ في البيتِ
سوى مرايا
توقظُ حُبي
وتُصفعني..
نام العصفور
وانطفأتْ جذوةٌ
على سرير القلب المخذول
كمنجةٌ مذبوحةٌ
تُمزقني..
نام العصفور
«وصوتُ الهاتف لا يُصحو
كما صوتُ الأحباب
الهاربُ في ذاكرتي»،
ومنْ حبق القصيدة
يجردني..
نام العصفور
وليس أمامي
سوى فاتورةٍ
تُفقدُ العشاق
ومناف مسيّجة بالسحاب..
وظلالا تمشّط شعرَها
بماءِ النسيانِ وكثيرِ ارتيابٍ..
نام العصفور
وميدوزا الخارجةُ - تواً- من إبْنِها
تحاورني بكثير عُهرٍ
وأنا لا أملكُ إلا الذُبابَ..
نام العصفور
مَنْ قالَ: للإبداعِ سقفٌ بلا حُدود
كيف يبني بيتاً للشعراء
خلف غيمِ هذا العراءْ..؟
كيف يلمّ أحلامَ سنبلةٍ
أضاعت والهواءْ..؟
أما يدري:
أنّ القصيدةَ
بنتُ السّماءْ..؟
نام العصفور
وسدنوتو خبأ في الكأس
دمعَ شهوته
وغادرني..
وسنجابٌ هزَ ثلجَ الغاوي
ويذدني..
وعاشرْهُمْ تحتُرُ في البياض
والمنى..
أما يدري:
أنّ القصيدةَ
بنتُ السّماءْ..؟
نام العصفور
والأزهارُ الخارجةُ
من غرفة قلبي
تمردتْ على نداها
والبهاءْ..
ثمّةَ مُدّعٍ في ظلّه
يا سيدي،
لكل الغرباءْ..
كيْ يطيرَ الحمامُ
على أسلاك الحرير
والنقاء..
نام العصفور
أنا لذّةُ لماء،
ترنيمةُ النار،
عطرُ الأرض أنا..
أيها العصفورُ
زاوِدْ ملاكَ الحزين،
اسألْه عن الذي
كان قبل أن يكون،
اسألْه عن الذي
يراني أو يرى في عينيَّ
عشرينَ غباراً
تكفيني..

الجاني والضحية

من سطح البناية المؤلّفة من طوابق عدّة كان يطل، وعلى رصيف الشارع المعبّد كان يخطو وجلا عبر وشاح زمن تمخره سحابات مساء كئيب...

يتذكر كل شيء كيف جرى، وكيف صدح صليل البنادق بالفجيعة، مستحضرا كل التفاصيل الملعونة للقدر المشؤوم.. حتّى أفكار النّاس وأحاسيسهم كانت تنكشف بين يديه، مفضوحة مقززة كأجساد المومسات، وهم يتابعون بخوف وشغف، خلف السّجائف الموارية وزجاج النّوافذ المغزول، من بداية المشهد إلى أن أعمل الرّجال الثّلاثة السكاكين، كجزّارين محترفين، في أحشائه، وحوّلوه إلى ماض.

هكذا ضاعت، في غفوة زمن، أحلام وردية لأم فقدت بموت ابنها رغبة البقاء. أمّا هو فكان أوّل من رصد المشهد وآخر من غادر، يحمل على زنده ذكرى وحلما موؤودا، مسرح الأحداث.

لم يستجد إطلاقا، لأنه يعلم يقينا، كالقابعين خلف الزجاج والسّجائف وأقنعة دخان، أنّه لا يملك لنفسه غير مشاهدة الأحداث من سطح البناية ومتابعة الرّجال وهم يعبثون بجسد سقط قبلا في مرمى صيّادين ذوي بأس.

حتّى هو لم يفكر في نجدته، لأنّه كان يوما كالآخرين، يتابع بشغف وفضول رجال آخرين يغتصبون جسدا على قارعة طريق، وكان مستسلما لما يجري، مقتنعا بضريبة الصّمت.

كذلك كان، اعترضوا سبيله وهو يترجّل على تراب الممر بين الخيام. كانت الرّيح تعصف بقوّة وكان وقع الرّمال كلسع الإبر، بيد أنّها لم تمنع البدويين من تتبع تفاصيل الجريمة. يتذكر كأمس، كان يراقبهم من أحد ثقوب خيمته وهم يجزئونه مثل خروف، حتّى أمعاءه استطاع رصد ارتعاشاتها وهي تلامس الأرض.

مثل كلاب هرعوا ليشتمّوا عن قرب رائحة الدماء، بعدما رحل الجزّارون الثلاثة. كان ممزّقا مخترقا بعشرات الرّصاصات. هو الآخر كان من بين المتفرجين، نزل من سطح البناية كي يكون أكثر قربا من نفسه.

طبعا، لم يستغرب حين أدرك أنه كان أيضا أحد الرّجال الثلاثة الذين مزّقوه على الرّصيف حين كان يطل على نفسه من السطح. السكاكين هي الأخرى كان هو من شحذها كي تكون أكثر نجاعة وهي تفصل أطرافه عن بعضها.

لا تغضبي يا أمّي، سيسقطون يوما، على نفس الرّصيف، خرافا، وسيعيد المساء نفس الغيوم، لتعانق ذكرى رحيلهم ذكرى رحيل من سبقوهم.

في المحكمة، تقدم هو ليدلي بشهادته عن موته، غير أنّ القاضي امتنع، لأنّ شهادة تشريحه ودفنه كانت أولى الوثائق المدرجة في سجل القضية.

■ محسن الوكيلي

نرفانا

منك وإليك
أنت وأنت
أدنها الضائعةَ في متاهات الغوايةَ
الخادشةَ لكبرياء منزّفا
النازفةَ بنزق الحياةَ والحب
تلحفي رقصاتك الفراشيةَ
خاصري ألحان النسيم المرمري
أنت اليانعةَ العالقةَ بحلق القلب
بعثري رماد الغياب بأنهار النسيان
اطردي الدوران من حلقته المفرغةَ
اصعدي نرْفانا الوصال
بخفي عيون رغبةً متجددةً
يايقيني الهارب من نبوءة الحلم
من أين لي بتذكار زمن مضى
لأحرق مدائن الإنتظار والغياب
وأنمر كرْمًا الضياع
أنا الشجرة وأنت الظل
ليتوحد وجودنا
كطول صوفي في جبةَ المعنى
يعلن ما في الصعود غير الحب

■ محمد العزوزي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أهل الكهف

كانوا أربعة و«الكلب دوبرمان» رابعهم

لقد كان ذلك في صيف 2009 المنصرم بمدينة طَنْجَة. لقد كان الصباح في منتهى رغبة شعاع السخونة، وعقبته شمس إفريقية حارة. والجوّ من جهته، قد كان في منتهى الصفاء الصيفي: شمس رائعة، سماء زرقاء في منتهى وسواس الشبق الديني، والوقت ظهْرَ جُمُعَة، والشوارع خالية من كل ضجيج بشري. وقدمت سكينة رهيبة، ومن بعدها، انتهت الصلاة وتفرقت الجماهير، ومضى كل إلى غايته. وبدوري مضيت إلى غايتي، قاصدا صالون حلاقة عبد المبدع الشاوني. وكالعادة، كان صالون حلاقته ما زال مغلقا كالعادة الجارية بها العمل في هذا البلد، الذي كانت مواعيد عرقوب له مثلا، وما مواعيده الشبيهة بالغربال والغول والعنقاء وسعاد، ليست سوى أباطيل. وانتظرت، حتى كاد الانتظار أن يهد من أعصابي، ويتحفني كخرقة بالية، حين قدم أخيرا يجرجر ثقل رجليه، أديبنا الحلاق. وقدم يجرجر مخلوقه المغربي الجميل وتطلع في وجهي وفي قسماتي، وخشخش مفاتيحه وفتح الباب وشرفني بالمرور. ومررت، ومرّت من بعدي الأوادم والقججة. وتفنن الحلاق الأديب بعض الوقت «تطريما» في بضعة رؤوس فارغة إلا من كثافة الجسد الثقيل وكثرة «الهدرة».

وفجأة استدار في قائلا:

– يجب أن تتصل بالنادل..!

وأجبته متحيرا:

– ماذا تعني بالنادل؟

وبحصص في وجهي وأجابني

– الكاماريرو.. الكارسون

وأجبته:

– ولماذا لا تقول بلغتنا الطنجاوية القهواجي؟

وكمن صبت عليه سطل ماء أجابني:

– إيه... الكاماريرو. اسمه عبد الله الريفي، كاتب وشاعر، يعمل في «مقهى الربيع» كقهواجي ويود لقاءك هذا المساء.

وخرجت من صالون الحلاق شاكرا له على اهتماماته الأدبية، توجهت ناحية سينما «موريطانيا» ومررت بها ثم دخلت إلى المقهى المقصود «مقهى الربيع» وطلبت شايا منعنعا وكأس ماء، وبعد قليل قدم القهواجي الشاعر. وقدم الكلام «الشكري»، أي بما معناه البحث عن الشهرة الأدبية. ودعوني أفسر لكم ذلك، أي أن تصبح كاتبا بدون ثقافة خلفية ولا قبلية ولا فوقية ولا تحتية ولا هم يحزنون، باستثنائها هي.. هي مولات الخلة الخمرية.. وافهم يا الفاهم.. افهم يا بوراس.. الطاسة والقرطاسة ولِلا عَطيّة!..

وناولني الكاتب المتخرج من مدرسةَ شكري فنجان قهوة وديوان شعر بالأمازيغية مترجما نصفه إلى الفرنسية وقال لي:

– إقرأ.. ومضى..

ثم مضى ثم عاد ثم عبس وتولى وأقبل وأدبر وأخيرا وقف على رأسي وقال لي:

– انتظرني..! لا تمضي اليوم خمر وغدا قهر.

واعتقدتني لم أفهم بل خيل لي ذلك وانتظرت وانتظرت وأخير قدم القهواجي الشاعر وانصرفنا معا. قدم وخرجنا من القهوى وهو يقول لي:

– سترى ما سترى أدب وثقافة وأخبار غريبة.

ونزلنا من خلف سينما «كويا» وانحدرنا في اتجاه سينما «روكسي» ثم عند بقالة السوسي الروبيو انحرفنا عن اليمين و بعد بضعة خطوات توقف صاحبي وعبر نحو اليسار وقال لي:

– بهذه العمارة! وراح ضاغطا على الزر الكهربائي.

وقدم من الطابق الأعلى عبر «المكرفون» الملصق بحائط الباب صوت مخلوق يقول:

– شكون أنت؟

وأجابه القهواجي الشاعر:

– عبد الله الكاماريرو.

وانقطع الكلام، وانفتح الباب المغلق، وقدم المصعد فصعدنا.

ومن جديد ضق صاحبي على الباب المحصنة وبعد قليل نبح الكلب وانفتح على وحش هائج من فصيلة «دوبرمان» وعلى المخلوق الأزعر المتمسك بحزامه. وتفرس في وجهي وفي وجه صاحبي وقال لنا تفضلا!

ودخلنا يمشي أمامي وأنا من ورائه أتفرس في الوجوه الحاضرة حول الطاولة المستديرة.

وحصل التفاعل الكاسر للمفاجئة وحصل التعارف وقال صاحبي:

– أقدم لكم الصحفي العربي المقيم في بلدة السويد.

وجاء من أقصى الغرفة الغارقة في دخان سريالي أزرق صدى صوت مبحوح بحرارة الكيف:

– يا مرحبا بالصحافة الشقراء! يا مرحبا..!

واستدار فِي الحضور وهو يخاطبني قائلا:

– أقدم لك ضُيوفَ غارنا، الكلب الوفيّ «غولو دوبرمان». وإلى جانبه «الروبيو» عبد الله السوسي، صاحب الكاتب الراحل شكري، وعلى يمينه، القصاص حميدو «الديواني» وذاك في مقابلك، حمودة العسكري «السبايسي» الشاعر، وعن يساره المحامي محمد بركات الريفي صاحب رواية «لعل الريف يعود إلى زمن الكاهنة». وذاك الذي قبالتك، أخريف طيفور زمان، ذاك الذي يكره الحب في كل مكان وزمان.

وعقب هذا التقديم السريع قرقعات أناني وكؤوس خمرية، «سربيسية» وابتدأت السهرة الأدبية العالمة. وتكلم هذا من هنا، عن فلسفة أفلاطون، ذاك من هنالك عن ملحمة كلكامش والكاهنة، آخر عن «جاك ديريدا» و«هابرمانس» وبقيايا خطابات «هَيدْكِر» وعمت الفوضى الحماسية. وتُرْجِمَ العالم وحُللت فلسفته كما علومه وتنبآته. وكاد الخطاب أن ينتهي، لولا استدراكي للمعركة الحامية الوطيس، التي كانت دائرة، ما بين الديواني القصّاص و«الروبيو» الرّاوي، صاحب شكري . وتدخلت هكذا ورقعت ما رقعت من خلافاتهما، وحين انتهيت هب الروبيو واقفا:

– اليوم فقط اقتنعت بأن لفلسفة الديواني حدود. اليوم فقط حصل لصاحبنا أن يصمت ليستمع قليلا وهذه بداية الآية. تصور يا صاحْ! منذ أسابيع ونحن محصورين بسلطة الديواني وقد أصبحنا الآن في حل من ثرثرته. أصبحنا أحرارا والفضل يعود لزائرنا المغترب الذي بعثته السماء لتطهير لسانه ،فمرحبا بالصحافة السويدية وكل أوانسها اللاّعذراء.

ومن جديد حصلت القرقعة، وتناطحت الكؤوس والنوايا و«الكيف»، وعوى الدوبرمان «غولو» كغير عادته، وفسر الروبيو عوائه هذا، بمعجزة هي بصدد الحدوث، وأعاد الحديث حول نفسه قائلا:

– أنا صاحب شكري والراوي الحقيقي لأدبياته! أنظر..!

وأخرج لي بالمناسبة، كل اللقاءات الصحفية للصحفيين الأجانب، أولئك الذين قدموا لهذا البلد بحثا عن الشهرة الأدبية. وألقيت بنظرة خاطفة على هذا الكم الهائل من الورق واستدرت في صاحبنا الروبيو قائلا:

– ألست أميا أنت؟

وأجابني بكل براءة:

– نعم أنا أمِّيٌّ.. وقد نزل علي الوحي فأصبحت قارئا!

واستدركت نفسي قائلا له:

– تحسبني غريبا عنك وقد عرفتك من قبل، أما أنت من جانبك فإنك لم تتعرف علي.

وأجابني قائلا:

– وكيف.. ومنذ متى؟

وأجبته مخبرا إياه، عن مهنته كبائع، بدكانة السوسي:

– حين كنت تلميذا، كثيرا ما كنت أتوقف عندك لاشتراء «الساندويش بالتون». وعدت عندك بعد سنين بعدية، صحبة الكاتب شكري، وأنت حالك، جد مشغول بالزبناء، وشكري عند «الكونطوار» يسكر بالروج المغربية «بولعوان».

– بلى ..! قال لي الروبيو.

ونهض متهجا نحوي وقبلني على جبيني واستدار مقبلا كلبه الغالي عليه، ثم عاد بالقربِ مني قائلا:

– في الحقيقة إن هذه البلدة، قد مُسخت وأصبح كل من يدعي الكتابة من هنا أو هناك، يَحدث عن شكري وعن لقاءاته الموهومة بشكري، وعن وصايا شكري الموهومة له. ولم يكن ثمة من خادم لشكري سواي أنا، وذلك لأكثر من ثلاثين سنة. ولهذا أعتبر نفسي، أقرب الناس إليه وأصدق وأوفى بياع لسيرته الذاتية، للأدباء الأجانب الأغبياء، أولئك الباحثين وهما، عن أسرار معاناته الأدبية. فانظر واستر ولا تحدث هؤلاء الأدباء المتطفلين.. وأشار للحلقة المستديرة حوله وصمت.

وعاد لغط القناني من جديد وطقطقة الكؤوس النشوى وقرقعاتها، وبدوري انتبهت فقمت واقفا مودعا والكل يتجاذبني لقضاء بقية السهرة، وحسم الروبيو الموقف قائلا:

– أنت موسوعة يا رفيقي..! لقد غيرت من مسار أمسيتنا وأسكتَّ من أسكتَّ من الفلاسفة والثراثرة عندنا، فمرحبا بك كلما أردت ومرحبا بالصحافة السويدية. بل قل لي وهذا بيني وبينك ما سر الكتابة؟

– سرّها أنك كلما ازددت تشوقا لنكاحها ازدادت مناعة..

وابتسم في وجهي، وقد فطن لما فطنت له، فلم يزدد إلا تشوقا ورغبة في مداعبة الجهالة. وحين تجاوزت الباب الخارجي مستقبلا حنان طَنْجَة المسائي، لحق بي رفيقي «القهواجي»

قائلا:

– لقد كنت موسوعة هذه السهرة.. شكرا للصحافة الزعراء.. ولا تنسى أن لا تعود..!

وانصرفت معرجا على البحر الطنجاوي اليتيم. وحدثه بما يدور في أعماق نفسي. حدثته عن حبي الغريب لأسرار المتاهة. حدثه عن ساحرتي الجنية. حدثته عن آمالي الكبار وترفعت عن كل هؤلاء المستعبدين أنفسهم. تنبأت بمستقبلي كإنسان حر في بلاد الأجانب. تنبأت بحقوق الطفل والإنسان الغبي وبكل المعذبين على هذه الأرض، باسم الملكيات العلوية المفتونة بقداسة ثرواتها الطبقية، وبما سوف تؤول إليه من عفونة. تنبأت بالقلاع المحصنة، بِملوك القرون الغابرة، وانحدرت نازلا في اتجاه سُبُل البحر ونسيت ما نسيت وأصبحت فجأة عابر سبيل، لا عنوان له ولا وطن، ومشيت والحب الإلهي يغمرني، وبكيت حبا في اللاّ نهاية، وتجردت من إنساني الشقي والجنة البشرية مناي والحب العبقري دليلي، وصَليت أملا في أن يبدل الله من قوم لم يريدوا أن يغيروا ما بأنفسهم.

■ **فؤاد اليزيد السني**

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتاب العدد

جدلية اليومي والشعري في «أثر الفراشة» قراءة في يوميات محمود درويش

■ سعيد الفراع

يشكل البحث عن المعنى في يوميات محمود درويش «أثر الفراشة»(1) أحد الملامح المميزة للكتابة في هذا المؤلف، الذي يستعصي عن التصنيف الأجناسي، فالتحديد الذي يطالعنا به غلاف العمل «يوميات»، سرعان ما تتبدد دلالاته ونحن ننتقل إلى قراءة النصوص المشكلة للمُؤلَّف، إذ تحتل النصوص الشعرية موقعا هاما على مستوى نوعية النصوص المنتمية للعمل، بل إن العنوان «أثر الفراشة» المؤطر لهذه التجربة الجديدة، يشكل في الآن نفسه عنوان نص شعري يتوسط العمل والذي يستهله الشاعر بقوله:

أثر الفراشة لا يُرى
أثر الفراشة لا يزول
هو جاذبية غامض
يستدرج المعنى، ويرحل
حين يتضح السبيل(2)

وبذلك تتخذ يوميات محمود درويش لَبوسا شعريا، يجعلها مختلفة عن تجاربه النثرية السابقة وخاصة تلك المرتبطة بالكتابة عن الذات ومسارها(3). فاليومي في أثر الفراشة يشكل خلفية واضحة للتشكلات التخييلية الشعرية كما يمثل أيضا منطلقا واقعيا معاشا في اتجاه بلورة المتخيل الشعري، الذي يحيل الوقائع المرتبطة بمسار الذات الشاعرة وشعبها إلى لحظات إنسانية عميقة الدلالات، في سياق تاريخي مأساوي، يجابه فيه الإنسان الفلسطيني مصيره المجهول في عالم بلا أخلاق وبلا معنى.
بين اليومي والشعري في «أثر الفراشة» جدلية واضحة، فبقدر ما تعمد الوقائع الحياتية إلى إبراز فداحة الألم الناتج عن سيادة التدمير والعنف، ينزع الشعر إلى تثبيت إحساسنا بهذا الألم، لما يمتلكه من طاقات تخييلية وفنية تُدخل العابر في عمق الوجود وتجعله علامة على مرحلة تاريخية معينة.
إن أهمية اليومي في هذا العمل الأدبي تستمد مبرراتها من موقع الصدارة الذي احتله نص «البنت الصرخة»، بما يحيل عليه هذا النص من واقعة مؤلمة، كان شاطئ غزة مسرحا لها خلال صيف 2006 عندما أقدمت طائرة حربية إسرائيلية على قصف المصطافين على الشاطئ، وأودت بحياة بعضهم فمحمود درويش استوقفه المشهد الإنساني المفجع، للطفلة التي نقلت صورتها مجموعة من الفضائيات التلفزيونية، وهي تبكي أباها الذي فتكت به القذائف الإسرائيلية، وهو مستلق على رمال الشاطئ:

على شاطئ البحر بنتٌ
...
وفي البحر بارجة تتسلى
بصيد المشاة على شاطئ البحر:
أربعة، خمسة، سبعة
يسقطون على الرمل، والبنت تنجو قليلا
لأن يدا من ضباب
يدا ما إلهية أسعفتها، فنادت: أبي
يا أبي! قم لنرجع، فالبحر ليس لأمثالنا!
لم يُجبها أبوها المسجى على ظله
في مهب الغياب(4)

فهذا المقطع الشعري يكشف بشكل جلي عن مرجعيته اليومية، التي تفاعلت مع عناصر التخييل في عملية بناء كون شعري، يشكل شهادة على مرحلة من تاريخ الشعب الفلسطيني، وإدانة مبطنة لاختلال قيمة العدالة وكل القيم النبيلة في عالم اليوم، بشكل قاد إلى تشجيع الجاني على التمادي في غطرسته ضد شعب أعزل، إلا من إصراره على حقه في العيش على أرضه، شعب على الرغم من هشاشته التي تشبه هشاشة الفراشة، يصر على حقه في الوجود وعدم الاستسلام لكل أشكال المحو التي يتعرض لها.
إن التوليف بين الشعري واليومي في «أثر الفراشة» يخضع لشروط الإبداع الشعري، الذي يجعل الكتابة الشعرية في هذا العمل تحافظ على شاعريتها وقدرتها على الحوار مع مختلف المرجعيات الأدبية والفنية والفلسفية والثقافية والتاريخية، في تعالق مع سؤال الوجود وما يفرضه على الذات المبدعة من إرغامات الواقع وضرورات العيش. فضلا على هوية المنفى والهامش يؤسس شعر محمود درويش منفى لغويا، يسعى بشكل دائم إلى تقويض الإحساس بالمنفى، وفي الوقت نفسه يجعل ألفة العزلة تعويضا عن وطن لا مكتمل وتأملا في علاقة الذات الشاعرة بذاتها ولغتها ومجتمعها وتاريخها، مما يمكنها من امتلاك القدرة على الوجود وإثبات الذات والثورة على الهامش، عبر نحت لغتها الخاصة وعوالمها التخيلية المتحررة، التي تمكن الشاعر من إعادة النظر في بعض القيم السائدة وتفجيرها لتصوير تناقضات الواقع وأزماته، في عالم انقلبت فيه الحقائق:

الحقيقة أنثى مجازية
حين يختلط الماء والنار
في شكلها
...
والحقيقة بيضاء ناصعة
حين تمشي الضحية
مبتورة القدمين
على مهلها (5)

مادامت كتابة الشعر أو قراءته تجد مبرراتها العميقة في الانتماء إلى الإنسانية، فالشعر كإمكان جمالي مدهش يقود الإنسان باعتباره جزءا من الإنسانية إلى إعادة النظر في وجوده المتشابك مع أسئلة الواقع، ودوره في رفض كل أشكال الظلم التي تطال الإنسان.
تعتمد الكتابة الشعرية في «أثر الفراشة» مجموعة من الوقائع المرتبطة بمسار الشاعر الشخصية، فهو يستحضر من خلال الذاكرة والواقع اليومي بعض المحطات السياسية الحاسمة في تاريخ الشعب الفلسطيني، لتشكل مادة أولية يعاد تشكيلها شعريا، فهذه الوقائع لا

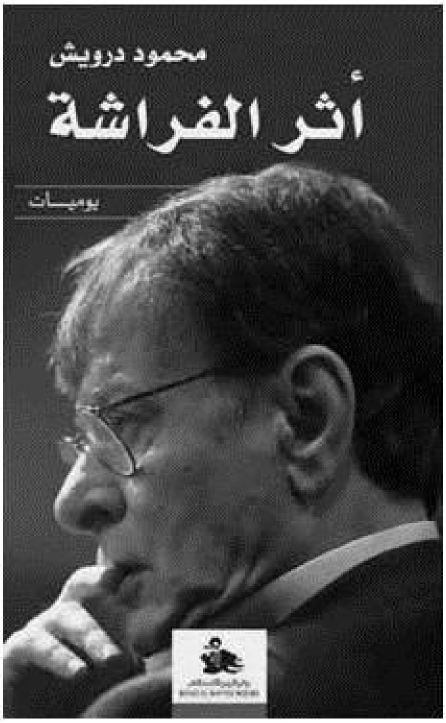
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتم تقديمها بشكل فوتوغرافي أو نثري مباشر، فهي تخضع لرؤيا الشاعر الذي يعيد صياغتها وتقديمها في صورة متخيلة تحتشد بأدوات التخييل والإيقاع ولغة المجاز، مما جعل لغة النثر المرتبطة بمتطلبات الواقع اليومي تخضع لعملية تكثيف وتصعيد تضعها في حدود الشعر المتلبس بلغة إيحائية، تؤشر على الوضع الفلسطيني في مساره المعاصر وتوحي بتناقضاته وهزائمه وجراحه، والخاضعة لإيقاع شعري ينفلت أحيانا من شروط الوزن الخليلي، معتمدا طاقات صوتية وموسيقية تجعل من بعض النصوص تقترب من النشيد وطقوسه.

إن الإصرار على مواجهة المحتل لم تنس درويش التوقف عند بعض التناقضات الفلسطينية، وخاصة بعد انقسام الفلسطينيين واقتتالهم حول وطن لم يصر وطنا بعد، لهذا وجدنا الشاعر يختم «أثر الفراشة» بنصين مفارقين (أنت منذ الآن غيرك/ أنت منذ الآن أنتَ) يشكلان رسالة إلى الشعب الفلسطيني المنقسم على نفسه، فبين حكام الضفة الغربية وحكام قطاع غزة اندلعت مواجهات دامية، جعلت الكل ينسى أن فلسطين لا زالت تحت الاحتلال والحصار: «هل كان علينا أن نسقط من علو شاهق، ونرى دمنا على أيدينا ... لندرك أننا لسنا ملائكة كما كنا نظن؟ وهل كان علينا أن نكشف عن عوراتنا أمام الملأ، كي لا تبقى حقيقتنا عذراء؟... أعجبنا حزيران في ذكراه الأربعين: إن لم نجدْ من يهزمنا ثانية هزمنا أنفسنا بأيدينا ...لئلا ننسى!»(6)

فهذا النص يكشف من خلاله محمود درويش تبرمه ورفضه للحوادث المؤسفة التي خلفتها المواجهات بين أنصار فتح وأنصار حماس، بشكل أساء القضية وسهل مأمورية إسرائيل في استمرارية احتلالها للأراضي، فالفرقة والشقاق والتناحر خلف للأسف قتلى بأيدي فلسطينية، مما جعل درويش يطرح الوضعية الملتبسة لهؤلاء القتلى بشكل لا يخلو من سخرية سوداء: «حار الفقهاء أمام النائمين في قبور متجاورة: هل هم شهداء حرية؟ أم ضحايا متناحرة في عبث المسرحية؟ حار الفقهاء واتفقوا على أمر واحد هو: أن الله أعلم ... أنت منذ الآن غيرك»(7).

غير أن هذه الوضعية لن تشكل بالنسبة لمحمود درويش سوى لحظة عابرة أو عثرة من عثرات المناضل الذي سرعان ما يستعيد توازنه وانتظامه الذاتي لينخرط في المواجهة المفروضة عليه، والتي تتطلب نكرانا للذات والانصهار في بوتقة الجماعة من أجل تحقيق الحلم الفلسطيني واستعادة الوطن المستلب، لهذا ألفينا الشاعر ينهي يومياته الشعرية بطباق مع النص السابق «أنت منذ الآن أنت»، والذي يبدأ بجبل الكرمل وينتهي بمدينة حيفا ليستعيد الفلسطيني إيمانه بمستقبله وقدرته على تحقيق طموحاته: «ارتكبت من الأخطاء ما يدفعني



لإصلاحها، إلى العمل الإضافي في مسودة الإيمان بالمستقبل. من لم يخطئ في الماضي لا يحتاج إلى هذا الإيمان»(8)، فالاعتراف بالخطأ هو بداية تصحيح الرؤية والسير في الاتجاه الصحيح لاستعادة التوازن، وتحقيق الأهداف الوطنية بعيدا عن التعصب الطائفي أو الحزبي.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

لا تخلو يوميات محمود درويش من الإشارة إلى علاقته بالنقاد، والسجال الذي خلفته نصوصه الأخيرة وخاصة «سرير الغريبة» فقد اعتاد مجموعة من النقاد والقراء على اعتبار الشاعر شاعر المقاومة الأول، وهي مقاومة تأخذ معنى مباشرا لدى هؤلاء النقاد، الذين كانوا يجدون في شعر درويش سلاحا ثقافيا وشعريا، بعد تراجع الأسلحة الأخرى في مواجهة الصهيونية المتغطرسة، فذائقتهم الشعرية تشكلت في ارتباط بهذا الموضوع، الذي يحيل صوت الشاعر إلى صوت جماعي لا يحق فيه للشاعر أن يخصص عملا بأكمله، لموضوع شخصي كموضوع الحب مثلا، الذي شكل في «سرير الغريبة» الموضوعة الأساس، وهو ما اعتبره درويش عملية اغتيال: «يغتالني النقاد أحيانا: يريدون القصيدة ذاتها والاستعارة ذاتها... فإذا مشيت على طريق جانبي شاردا قالوا: لقد خان الطريق وإن عثرت على بلاغة عشبة قالوا: تخلى عن عناد السنديان وإن رأيت الورد أصفر في الربيع تساءلوا: أين الدم الوطني في أوراقه ؟»(9).

إنه وعي بعدم السقوط في الاجترار والنمطية التي غالبا ما تكون سببا في نهاية مجموعة من الشعراء، والانفتاح على آفاق لا حدود لها من الإبداع والفنية والإنصات للأغوار السحيقة للعمق الإنساني، كطاقات يمتلكها الشعر في اشتباكه مع أسئلة الوجود ومآزق الإنسان في مواجهته لغربته واضطراباته بين ثنائيات نمطية وماكرة، تسعى إلى سجن الفلسطيني في قفص البكاء على أمه الرمزية والدوران حول أسئلة الواقع المبتذلة، لهذا عمل محمود درويش على الوعي بأهمية التنويع في فعل المقاومة، والرهان على الدور الفكري والثقافي في بناء مشاريع شعرية، تضمر رؤى قادرة على اختراق الحواجز الذاتية والأدبية، التي رسخها المحتل رمزيا ولاشعوريا، مما يمنح فعل المقاومة الشعرية قدرة على التجدد وعدم الاستسلام للآني والراهن.

إنه رهان على شعرية مغايرة لا تستكين لجاهز أو منجز، شعرية مسكونة بهاجس التجاوز، والبحث عن أقاص بعيدة في جغرافية المجاز ومتاهات القول وسراديبه الخفية، التي تمنح الشعر طاقات تعبيرية تجعله قادرا على الإمساك بالكينونة وتطلعاتها للتموقع في عمق الوجود، لهذا عاش درويش أيامه الأخيرة مهووسا بهاجس البحث عن القصيدة الجديدة، على الرغم إصرار بعض النقاد على اغتياله: «يغتالني النقاد أحيانا وأنجو من قراءتهم، وأشكرهم على سوء التفاهم ثم أبحث عن قصيدتي الجديدة !»(10).

نخلص من خلال ما سبق أن «أثر الفراشة» يوميات ترتسم على مرآة الشعر، فتأخذ ملامح جديدة تنزاح عن الوقائع الحياتية العادية لتصبح صورة متخيلة لسيرة اختلط فيها الواقع بالمتخيل، دون أن تبتعد عن أشياء الحياة اليومية وإشكالاتها المعقدة، فدرويش ظل مرتبطا بالعناصر التي أثثت حياته، لكن بشكل مجازي ينفتح على معطيات الحياة اليومية ليؤسس فضاء شعريا متخيلا، شكل شهادة على مرحلة تاريخية من حياة الشعب الفلسطيني وحياة الشاعر الشخصية، فالتفاصيل الأوتوبيوغرافية المرتبطة بمسار الشاعر الكبير محمود درويش مادة عضوية فاعلة في بناء السمت الشعري لهذا العمل الإبداعي، عبر عملية توليف بين تقنيات الشعر وتأمل في رحلة الذات الشاعرة، وعالمها اليومي في مرحلة تاريخية معقدة ومؤلمة.

الإحالات:

- الصادرة عن «رياض الريس للكتاب والنشر»، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى يناير 2008.
- أثر الفراشة، ص 131.
- ذاكرة للنسيان.
- أثر الفراشة، ص 17.
- أثر الفراشة، ص 135 ص 136.
- نفسه ص 269، ص 271.
- نفسه ص 274 ص 275.
- نفسه ص 278.
- نفسه ص 109.
- نفسه ص 110.

شارل دانتزيغ

الـ«فن» و الـ«حياة»

تأليف: شارل دانتزيغ
ترجمة: أحمد القصوار

تقديم:
في هذا النص، يفكك شارل دانتزيغ الثنائية الميتافيزيقية: الفن/الحياة، ويعيد صياغتها بشكل جديد يسلط الضوء على الحياة الكامنة في الأدب والفن... فإذا كانت الأطروحات السائدة تعتبر الفن انعكاسا للحياة أو إعادة كتابة لها، يذهب دانتزيغ إلى أن الفن هو الحياة نفسها. إنه حياة «المبدع» التي يعيش فيها بأكثر حدة ممكنة خلال اللحظة التي «يبدع فيها».. من ثمة، يسلط الضوء على خواء الخرافة السائدة التي تفصل الحياة عن الفن، حيث تختص الأولى بالحقيقة والواقعي والصحيح، فيما يختص الثاني بالتخييل القريب من الكذب والبعيد عن «الأنا الحقيقية» للفنان. كما يزيح المسلمة السائدة عند الكثير من الأدباء والفنانين الذين يفصلون بين أناهم في الحياة، وأناهم المبدعة.

من ثمة، يبرز دانتزيغ محدودية التصور الذي يجعل من الفن عموما، والأدب خصوصا، تابعا تخييليا للحياة، أو ذلك الذي يقطع الصلة بين الفن، والحياة للبحث عن معناه الداخلي، ليبين كيف يكون الأدب تكثيفا لحياة الفنان في لحظة إبداعه.. وما يتطلبه ذلك منه من اختيار وشجاعة وبداية...

هكذا، يبرز العمل الفني ككل في لحظة البداية التي يتوحد فيها بالعالم كله، حيث تفتح نافذة على السماء، لالتقاط صورة لطائر عابر..!

المترجم

النص:
الأدب هو خيانة الحياة لصالح الناس.

إن الأدب واقعي إلى أبعد حد، هناك واقع مادي مثل المطرقة التي تؤذي الرِّجل، وهناك واقع لا مادي مثل الغدر الذي يجرح قلوبنا. ذلك أن الأدب واقعي أكثر بكثير من الواقع المادي الفعلي الذي لا نعرفه سوى بواسطة السماع. يتحدثون لي عن وكالة المخابرات المركزية الأمريكية منذ 8 مائة سنة. لكن، ما عدا هذا، ماذا عساني أعرف عنها بشكل قريب جدا، من دون أن أقول ما عساني أعرف عنها بشكل مؤكد ويقيني، إذا ما كان كل ذلك يهمني فعلا؟ ماذا أعرف عن جارتي العجوز والذميمة التي أصادفها مرات عدة في الأسبوع، وهي النحيلة والمنبطحة والسوداء التي تمشي بشكل جانبي كحرف هيروغليفي مصري وهي تشطب عن الهواء بنعيقها؟ إني أعرف عنها أشياء أقل بكثير مما أعرفه عن جيناديل دونغو.

بالفعل، إننا نخلط بين بعض المقولات، الواقع والصحيح والفن والحياة، نخصص المقولتين الأولى والثانية [الواقع والصحيح] المقولة الأخيرة [الحياة]. يقول الأطفال: «لقد حدث هذا حقيقة». ويقال عن الأفلام إنها «مؤسسة على قصة حقيقية». بالنسبة لي، سيكون هذا بالأحرى سببا للهروب. وهذا ما يشارك في خرافة مست بعض كتاب السير كذلك، ومفادها أن الحياة هي الإناء المقدس حيث تتواجد حقيقة الكائنات. بالنسبة للكتاب، ما داموا قد سلموا بأنهم يتوفرون على اثنين من الأنا متناقضين تقريبا: أنا الحياة، والأنا التي تكتب (لكن، أعتقد أنها أكثر عددا من ذلك بكثير)، لماذا ستكون الأنا التي تكتب هي الكاذبة، في حين تكون الحياة هي معيار التقدير؟ هذا يفيد نسياننا بأننا نكذب كثيرا في الحياة. قد يكون بوسعنا أن نعتبر بأن كاتبا معينا يقوم بذلك للحفاظ على سكينة كتبه.

ما نعرفه عن كاتب معين يخفي ما نقرأ من كتاباته.

لا يمت التخييل بأي صلة للكذب. فالتخييل هو ترتيب للواقع الذي لا معنى له. إنه ينظف ويمهد ويعطي معنى، يعطي معنى واحدا، علما أن هناك معاني أخرى.

لا يندرج الأدب ضمن مجال الصحيح، بل في مجال الواقعة.

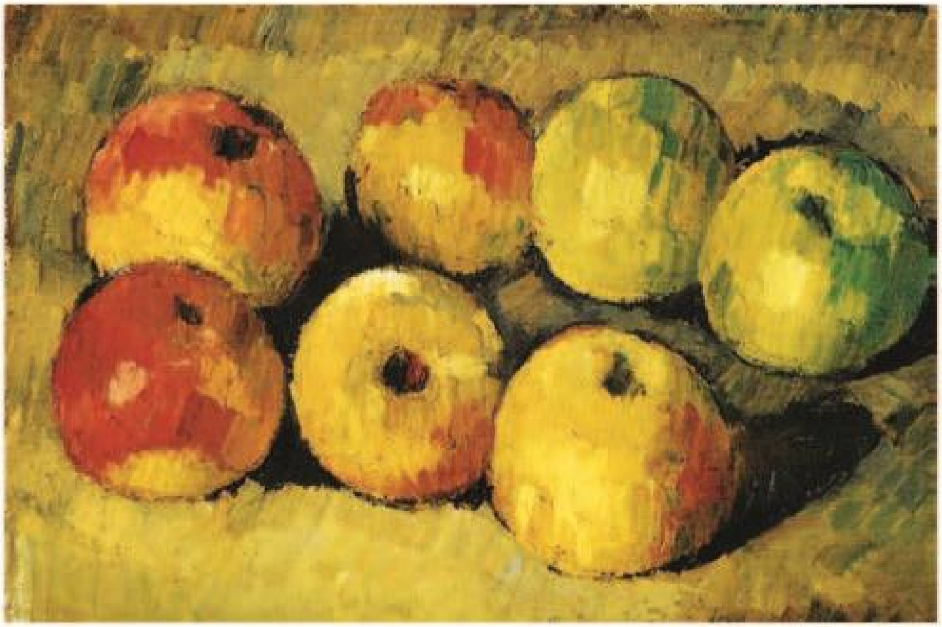
الأدب هو حذف فواصل الحياة.

من جهة أخرى، لا أعرف ماذا تعني كلمة «صحيح» أو «حقيقي». يبدو لي أنها مقولة تشكل إلى حد ما فكرة ثابتة للمنور أو جسرا للاستدلال، أو كذلك عدم نزاهة الحصول بالقوة على موافقة القارئ. على هذا النحو، أحاول تجنب معجم التخويف والتهديد من قبيل عبارات «في الحقيقة» و«يجب» و«إذن» و«ينبغي علينا» حيث يمكن لكلمة «حياة» أن تشكل جزءا منها، عبر عبارات «لاشيء يعوض الحياة» و«أحبوا الحياة». كما أحاول تجنب معجم الإقناع من قبيل عبارات «في الواقع» و«نعرف بأن». وبصفة عامة «إننا أو نحن» باعتبارها قوة مخفية في خدمة المتكلم. كل شيء صحيح. بالفعل، يتعلق الأمر بالوجود ــ بأن توجد d[illegible]re.

الأدب هو حجة الأدب

ليس الأدب في حاجة إلى حجج. الأدب هو

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com



لوحة التفاح لبول سيزان (1878)

حجته.

توجد في بيتي صورة لمحمد علي.

«هل تحب عليا؟»

ـ يظهر لي أنه إنسان فظ. من جهة أخرى، أعتقد أنه أصبح زاهدا، ما يعجبني في هذه الصورة هو خصائصها كصورة، وتباين إضاءتها وجودة استخراجها بالأبيض والأسود. كما أن تركيبتها تفاجئ. وبالجملة، فإن ما يعجبني هو «فنها». يصل الفن إلى تحقيق لذتي الخاصة أكثر من الشيء الذي يتم إظهاره (افتراض عام).».

ياله من تصوير فقير! لم تتم تربية جمهور فن التصوير مثل جمهور الأدب. لم يكن ليسألني أحد إن كنت أقرأ Phيdre لأني أحب المرأة Phيdre

إن تصويرا جيدا هو تصوير للمُصَوِّر، مثلما أن تفاحة [يرسمها] سيزان Cىsanne هي بورتريه لسيزان، في نفس الوقت، ليس هذا هو ما يهمنا.

إن اللاشخصية في الفن هي نتيجة يبحث عنها الناس الموهوبون من دون الوصول إليها، فيما يصل إليها البشر المثابرون من دون أن يكونوا قد بحثوا عنها.

لا يمثل الأدب شيئا، لا يشكل الأدب نظاما تمثيليا.

إذا قرأ كاتب معين، فمن أجل ألا يكتب.

لا يمكن أن تكون فنانا كبيرا غير مثقف.

ليس البحاثة مثقفا بالضرورة.

في الفن، لا يعتد بما سبق لنا أن كناه.

أن نعيد الانطلاق من الصفر، ياله من وقت مربوح.

تصلح الصرعات les modes لإعطاء وجود خاص بالصفوف الوسطى.

هناك كتب نرى فيها كيف صنعت، وكتب أخرى نرى فيها من أين جاءت a، d□b□ vient، وهي ليست أفضل الكتب.

في الفن، من السهل جدا الدخول في تجربة تتطلب القوة، غير أنه ليست لذلك أية أهمية.

إن القاعدة المركزية للفن هي الاختيار. لا يتعلق الأمر سوى بالاختيار وبشكل دائم.وهذا أمر صعب، بل وأحيانا مضني. يستحيل الإفلات من الاختيار، أن تختار وأن تختار طول الوقت.

من جهة أخرى، ليست هذه هي القاعدة: القاعدة الرئيسية للفن هي الشجاعة، لا شيء مما يمكننا أن نتعلمه له وزن أمام هذا: إنها مسألة شجاعة.

مثلا، أن تكون هناك شجاعة لإنهاء العمل الفني، يوجد عدد كبير من المبتدئين الذين يكتبون ثلاثة آلاف صفحة: الكاتب هو شخص عرف كيف ينهي عمله.

آه، كنت سأنسى التعريف بما هو أن نبدأ. هناك لحظة نحس فيها بأن الكتاب جاهز ومرتعش، بشكل قريب جدا بحيث لا يتطلب الأمر شيئا من أجل أن نبدأ. وستعطى الانطلاقة للكل، لكن هذا اللاشيء، أن نبدأ! هذا هو ضمان الأعمال والآلام.

يتم أيضا دفع ثمن بعض أنواع السعادة، يبدو لي أن قلق الصفحة البيضاء هو من ابتكار الكتاب من أجل إدهاش غير الكتاب. هناك بالأحرى إرهاق الصفحة السوداء. آه، لقد عرفت حينما كنت تكتب دقائق عجيبة، ولحظات تولد لديك فيها الانطباع بأنك كنت تفتح نافذة على السماء حيث كنت تلتقط طيران عصفور عابر؟ ستؤدي الثمن. صحيح! ولتكن مُصَحَّحًا.

الصور مشاعر.

إذا كانت القصيدة قيثارة، فإن أوتارها هي أعصابنا.

الفن طبل نحن الذين نشكل جلدته.

الفن أنانية خاصة بالعالم كله.

زد على ذلك أن كلمة «فن» تمثل أمرا غير موجود. فما نسميه «فنا» هو الحياة نفسها: حياة الـ «مبدع». ليس بمعنى أنه الحياة التي سيعيد فيها إنتاج أشياء معيشة، ولكن بمعنى الحياة التي يعيش فيها بأكثر حدة ممكنة خلال اللحظة التي «يبدع» فيها. ليس الفن تطبيقا لمهارة خاصة. إنه نتيجة ناجمة عن حساسية معطلة من دون شك. وهذا هو ما يجعلنا غير قادرين وغير مؤهلين للحياة المعتادة التي نخونها. وهذا ما يجعلنا من وقت لآخر قادرين على الفن الذي هو اللحظة التي يتم فيها تصوير الطائر العابر.

بيت الحكمة

■ أحمد لمسوز

مهمة المترجم

تؤكد دروس تاريخ الفلسفة في اشتغالها على الترجمة وتاريخ الترجمة وجود تصورين اثنين كبيرين: تصور ميتافيزيقي يتشبث بالأصول ووحدة المعنى واللغة والكاتب – المؤلف، وتصور تفكيكي يسائل الافتراضات الأولى ويصنع معاني متجددة للترجمة.

من خلال هذين التصورين، يمكن البحث عن مهمة المترجم.

في التصور الأول، يتوجب على المترجم ألا يخون «روح النص المترجم». سيتم تقييمه على مدى قهره للصعوبات وإنتاجه ترجمة/نصا طبق الأصل. مهمته كما كتب المفكر عبد السلام بنعبد العالي هي «أن يقهر المسافة التي تفصل النص عن ترجمته، والأصل عن نسخته، وأن يمحي اسمه ليسمح لكاتب النص الأصلي أن يتكلم بلغة أخرى دون أن يفقد هويته».

تصدر هذه المهمة عن المفهوم الميتافيزيقي للترجمة الذي يقوم على افتراضات تتعلق بمفهوم الكتابة والنص واللغة والكاتب والهوية: وجود نص أصلي يحمل معنى واحدا، وقد كتب النص من أجل حفظ المعنى وصيانته وتبليغه. وما على المترجم إلا البحث عن المعنى ونقله بأمانة والابتعاد عن كل ما من شأنه إثبات «الخيانة». من ثمة، يكون رهان المترجم هو الجري وراء الأصل الواحد والمعنى الواحد. إنه يتحول إلى ناقل مقرب للمسافات. كما يحتكم لقيم أخلاقية تنتصر للوفاء والإخلاص والأمانة.

يقوم التصور الثاني على كشف حدود الافتراضات الميتافيزيقية الأولى. يؤكد وجود نصوص أخرى داخل النص «الواحد» ولغات متعددة داخل اللغة «الواحدة». «هناك دوما نصوص أخرى تكون في أغلب الأحيان من اللغة نفسها ليست حاضرة في النص، ولكنها مرتبطة به»، كتب بنعبد العالي. ينطلق التصور الميتافيزيقي من افتراض إمكانية قهر اللغة والتحكم فيها. وهذا ما يسخر منه التفكيكيون: «فهل تعطينا اللغة نفسها بهذه السهولة التي تدعيها الميتافيزيقا؟ أليست اللغة هي التي تفكر بنا؟ أليست هي التي تتكلم؟». إن أي ترجمة لا تستعمل «إلا حالة معينة للغة؛ تلك الحالة التي لا بد و أن تتحول، فأداة الترجمة لغة حية، ومرآتها لا بد أن تتكسر». هنا تتحول مهمة المترجم من الوفاء للأصل وتقريب الهوة إلى الإبداع في اللغة الأخرى والسماح «للنص الأصلي» بأن يبقى ويدوم...ف «الترجمة إستراتيجية لتوليد الفوارق وإقحام الآخر في الذات. إنها ما يفتح النص، ما يفتح اللغة على الخارج» (في الترجمة – ع بنعبد العالي). هنا أيضا تسقط ميتافيزيقا الترجمة الواحدة لتظهر ضرورة الترجمات المتعددة التي تزرع حيوات أخرى في النص الأصلي، ما دامت لغة الترجمة حية متدفقة مثل نهر يجري ويجري ويجري...

إما أن يعتبر المترجم مهمته هي ردم الهوة والالتصاق بالنص المترجم بحثا عن المطلق والنهاية أو يعتبرها تجربة واشتغالا على لغة النص المترجم كـ«بداية» ستتلوها بدايات أخرى، وترجمة محكومة بنواميس السياق والتاريخ وانساق الثقافة وتشييدات المعنى. ستكون موجة عابرة في نهر المعنى والتأويل..

محمد شويكة لـ«طنجة الأدبية»:

– الإبداع مسألة مزاجية يصعب مقاربتها وفق منطق حسابي
– بعض المخرجين المغاربة لايمتلك الحدود الدنيا لمقومات الكتابة السردية، ورغم ذلك ينكر وجود أدب مغربي!

■ حاوره عبد الكريم واكريم

محمد شويكة قاص وناقد أدبي وسينمائي من مواليد مدينة قلعة سراغنة سنة 1971، يشتغل الآن كمدرس لمادة الفلسفة، صدرت له المجاميع القصصية: «الحب الحافي» سنة 2001، «النصل والغمد» سنة 2003! «احتمالات» سنة 2006، «خرافات تكاد تكون معاصرة» سنة 2007، «القردانية» سنة 2008 و«ارتباطات» سنة 2009، وفي مجال النقد والتنظير الأدبي: «المفارقة القصصية» سنة 2008، أما في النقد السينمائي فصدر له كتابان هما «الصورة السينمائية: التقنية والقراءة» سنة 2005 و«السينما المغربية: أطروحات وتجارب» سنة 2008، إضافة إلى كتب مشتركة من بينها في القصة «منارات» (2001)، «أنطولوجية القصة المغربية» (2005)، «الحاءات الثلاث: مختارات من القصة المغربية الجديدة (أنطولوجية الحب)» (2007)! وفي النقد السينمائي «سينما داود أولاد السيد: المرتكزات والخصوصية» (2007)، «صورة المهمش في السينما: الوظائف والخصوصيات» (2008)، «سينما مومن السميحي: قلق التجريب وفعاليات التأسيس النظري» (2010) وكتب أخرى.

تتعدد اهتمامات محمد شويكة الإبداعية، لاتقف عند هذا الحد بل تتجاوزه إلى كتابة السيناريو والاشتغال الفعلي في السينما، إذ أنجز سيناريوهات عدة، من بينها «بيدوزا» و«الاحتضار» و«قفل على القلب»، واشتغل كمساعد مخرج ومدير إنتاج في عدة أفلام من بينها «زارع الريح»، «مبروك»، «ضد التيار»، «شادية» و«الطيور على أشكالها تقع».

كل هذا جعل حوارنا مع شويكة غنيا ومتعدد المحاور.

أعترف في بداية حديثي معك أنني وجدتني حائرا من أين أبدأ أسئلتي، بحكم تعدد اهتماماتك: كونك قاصا وناقدا سينمائيا وكاتب سيناريو ومتصديا للتنظير للقصة أيضا، انطلاقا من هذا، حدثنا في البدء عن هذا التعدد فيك؟

– التعدد إثراء للتجربة الإبداعية وإغناء لقيمة الحيرة والدهشة، فأي مشروع يذهب نحو الرؤية الواحدية لن يتطور.. أعتقد أن المبدع يجدد أسئلة إبداعه عندما ينفتح على تخصصات أخرى لأن ذلك يتيح انتعاش المتاخمة والاكتشاف، فعندما نطلع على كبريات المنجزات الأدبية والفنية والفكرية.. نجد أن أصحابها متعددي الاهتمامات، تنتعش رؤاهم الإبداعية بفعل تجريب أسئلتهم وتلقيح بذورها داخل مشاتل أخرى، ولنا في تاريخ الأفكار بعض الشواهد الدالة على ذلك، فالفيلسوف برغسون تصدى لمعضلة الزمن داخل السينما، وكذلك فعل جيل دولوز من أجل الاشتغال على الزمن والحركة معا، وعالج كليمون روسي «Clément ROSSET» إشكالات التفرد والازدواجية في تخوم الموسيقى والسينما، وكان المسرح والرواية والنقد الأدبي في عمق اهتمام الوجود السارتري...

لذلك، أعتقد أن كل متفرد متعدد رغم صعوبات الإحاطة بكل ما يقع في صلب التخصصات اليوم، فالكاتب الذي لا يقرأ بلغة أو لغات أجنبية، ولا ينفتح على فنون العالم (لأنها تعوض اللغة المنطوقة)، لا يمكنه أن يفهم ما يقع في مجال اهتمامه.

إن التعدد، بهذا المعنى، نتيجة منطقية لانفتاح المبدع على متون إبداعية وتجارب فكرية تتجاوز حدود معارفه المعتادة.

في إطار تنظيرك للقصة اقترحت عدة مصطلحات من مثل «التكنوقاص» و«المفارقة القصصية».. ما مدى اقتراب الإبداع القصصي عندك من تطبيق كل ما تنظر له قصصيا، وهل لا يعيقك ذلك إبداعيا بحكم أن الإبداع صنو للحرية والانطلاق، خصوصا إذا ابتغى له التجريب شكلا وموضوعا؟

– لا أعتبر نفسي مُنظِّرًا، بل متأملا لما أكتب.. التأمل منشط حيوي لعملية النقد الذاتي، فالكتابة لدي عملية كلية وليست تجزيئية. أبحث عن لحظات التركيز الذهني علني أظفر ببعض التفذرات. إن ذلك التأمل الذي أفضى إلى اكتشاف ونحت بعض المصطلحات ليس الغرض منه المطابقة لأنني أفهم التنظير كلعبة مفتوحة تتغيا شحذ القدرات العقلية، والرقي بالمنجز المتحقق نحو آفاق الأزمة والعاصفة. التنظير خير في ذاته ولا يروم تحقيق فكرة بعينها سرعان ما يتجاوزها الزمن وتتلاشى. لم يكن التأمل في يوم من الأيام عائقا أمام تحقيق الحرية باعتبارها مكابدة إنسانية وتجربة وجودية، بل هو تهشيم لصلابة حجرها من أجل نحت تمثالها.. الحرية تقبع في الأقاصي والحدود والتخوم...

إن المبدع الذي لا يتأمل إبداعه كالآلة التي يصيبها الصدأ، سرعان ما يدب إلى كل أجزائها ومفاصلها. أعتبر أن المزاوجة بين الإبداع والتأمل القصديين أساس فلسفتي التجريبية؛ إذ كلاهما يجادل الآخر بشكل قد يصل إلى درجة قصوى من القسوة: قسوة الضوء على الفراش!

ربطت في كتابك «المفارقة القصصية» بين القصة وعدة ميادين أخرى كالأنترنيت والسينما والتكنولوجيا.. هل لك أن تحدثنا عن هذا الجانب؟

– الكاتب ابن عصره.. من الصعب أن ينفصل عن قضايا الزمن الذي يحياه.. فإذا بدأ ارتباطي بعشق السينما منذ الطفولة (كالكتابة تماما)، فإن اهتمامي بتكنولوجيا التواصل قد جاء وفقا للتطورات التي عايشتها سواء في المجال السمعي البصري أم في مجال الكتابة، وهي سياقات إبستيمولوجية طبيعية. لذلك تجدني وظفت بعضا من تكويني وبعضا من الورشات والتداريب التي استفدت منها في مجال الإبداع القصصي.

أعتقد أن جوهر الإبداع يكمن في قدرة المبدع على الانزياح نحو التجديد، والانفتاح على العوالم الطارئة باعتبارها منجزا إنسانيا حيا، فالحوامل الجديدة من شأنها أن تنقل الإبداع القصصي إلى فئات لا يقع الأدب في مجال اهتمامها؛ أما توظيف السينما في مجال القصة فلا يقتصر على اعتماد بعض تقنيات الكتابة السيناريستية أو الإحالة إلى بعض الأفلام أو إعادة كتابة (استنساخ) بعض المشاهد منها (كما ذهب البعض إلى ذلك!).. وإنما الأمر يتعلق بالقدرة على تجريب الكتابة بالعين.

أحاول أن تكون بعض قصصي سلسلة بصرية، مرئية، وهذا رهان تجريبي أعتقد أنه السبب المباشر في تواصل بحثي الإبداعي المتعدد.

في إطار ما أسميته «قسوة القص» تحدثت عن ضرورة هدم البناء القديم وتهشيم رؤوس الأبطال النمطيين.. ألا ترى أن هذا هو التجريب في أوسع معانيه وأقدمها، وأن عناوينك ومصطلحاتك التي قد تبدو صادمة وغريبة أول الأمر لا نجدها كذلك تماما حينما نذهب معك بعيدا في التنظير والتحليل؟

– أعتبر أن الفلسفة فن التبسيط، غايتها الوصول إلى عمق الأشياء، مبتعدة عن شطط الغموض ونسيان المعنى.. أستند عليها محاولا الاشتغال على عدد من المفاهيم التي أجرد من خلالها بعض الأفكار في قالب منسجم يناسبني. فالتجريب ليس وصفة جاهزة نكتب وفقها، بل هو رؤية، روح، بناء.. لا يمكن الحديث عنه كعقيدة أو إيمان لأن ذلك سيدخله إلى حيز «الإخوانيات» (Les confréries) وهذا ما سيُعجِّل بطرد العقل، ويحيل الحديث عن التجريب إلى حديث «جماعة المؤمنين» عن النجاة وعن «المجرب الناجي».. أظن أن كل خطاب من هذا القبيل يُقوِّض التجريب ويجعل «قلب المجرب» خاشعا في «محراب القصة»، يبحث عن الأمان و«الجنة»، يمنع عن نفسه كل ملذات «الدنيا القصصية»...

تعني القسوة القصصية الانغماس في الدنيا، والمغامرة التأملية، ومواجهة الأقانيم والأصنام القصصية، ومساءلة الذات... وهي أمور تحتاج إلى مجهود كبير من البناء والتحليل الذي يؤدي إلى التبسيط الفكري: ما قد يبدو «غريبا» منذ الوهلة الأولى يُبسَّطُ في النهاية [مهمة المتأمل تفكيك المعقد]، وتلك مسألة صعبة لأن البعض يظن أن الأدب مجال منغلق على ذاته!

عندما نقرأ قصة «ثلوج كليمنجارو» الشهيرة لإرنست همنغواي، أو نشاهد فيلم «Gerry» لمخرجه «Gus Van Sant».. قد يصيبنا الملل في بعض اللحظات، ولكن أسئلة رهيبة تتوالد بعد انتهاء لحظات القراءة/المشاهدة، أسئلة الحيرة والغرابة والبساطة والتعقيد.. قد نتساءل: ماذا يريد المؤلف أن يقول؟

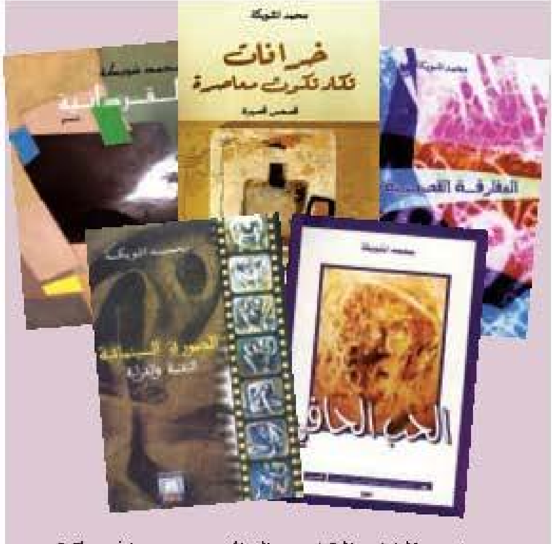
تلك متعة الإبداع.

أنت من بين مؤسسي الكوليزيوم القصصي ونادي القصة القصيرة بالمغرب واللذان تم إنشاؤهما في فترة عرفت إنشاء العديد من نوادي القصة وجمعياتها بالمغرب، ألا تظن أن مثل هذه التجمعات قد استنفدت الآن أهدافها، بعد طفرة أفرزت ما يمكن إفرازه.. من مسارات فردية فرضت نفسها بطريقة أو بأخرى؟

– لم يكن الإبداع في يوم من الأيام جماعيا، وحدها العقيدة ترمي تحقيق ذلك.. الإبداع مسألة فردية ومسؤولية ذاتية، يتحمل المبدع أثناءها عبء اختياراته الفنية والفكرية.

أعتبر أن الإطارات القصصية الحقيقية – لا أقصد الزوايا والمشيخات القصصية – لها هدف تنظيمي واستراتيجي عام غايته خدمة فن القصة.. لكن الأهداف اختلطت وسادت العشوائية من حيث الاختيارات الفنية والإبداعية..

إن الإطارات لا تستنفد أهدافها، بل مسيروها هم الذين تتورم أفكارهم، وتتضخم أناهم، فيصيبهم داء العمى بشكل مفاجئ كما في رواية «العمى» للكاتب البرتغالي ساراماغو.. والتي حولها المخرج البرازيلي Fe-nando Meirelles إلى فيلم سينمائي حمل نفس العنوان «Blindness»! أظن أن الانتماء إلى الإطارات الثقافية لا يؤثر في كاتب له رؤية واضحة لقضايا الكتابة والإبداع، ولا يعيق قدراته الإبداعية؛ بل يجعل تلك الذات المبدعة، في حال توفر الحرية، أن تضع نفسها في مواجهة كتابات وآراء أخرى قد تنعش ثقافة الاختلاف وتقلل من حدة الفصام والهستيريا التي أصبحنا نراها هنا وهناك.. أظن أن الكتابة المنسجمة مع ذاتها هي طريق التحرر من كل الأوهام!



بعض مؤلفات القاص والناقد محمد اشويكة

كيف ترى المشهد القصصي المغربي، وهل تتفق مع من يقول بأنه الرائد حاليا عربيا؟

– منذ التسعينات والمشهد القصصي المغربي يعرف مخاضات عسيرة ومتوالية، إلا أن المهم في ذلك إفراز ثلة من القصاصين الذين يكتبون القصة بشكل جعل ملامح مشروعهم الإبداعي تتوضح إصدارا بعد آخر؛ كما أنهم استطاعوا أن يجعلوا من القصة صانعة للحدث الثقافي، وقوة انتقادية مهمة لا تتوانى في نقد الأوضاع الثقافية والاجتماعية والسياسية.. والأهم من ذلك قدرة هؤلاء القصاصين على خلخلة أسئلة القصة وإعادة تناول بعض القضايا بشكل أكثر جرأة... طبعا، لابد من الإشارة إلى أن المشهد مملوء، أيضا، بالظواهر السلبية كالتهافت واللغو والادعاء والتسرع والحرص على الاقتراب من مناطق «الضوء/الاحتراق» والبهرجة بأي ثمن ودون مراعاة أي وازع يحترم أخلاقيات الكتابة (La déontologie de l'écriture)!

أما بخصوص ريادة القصة المغربية على المستوى العربي فأظن أن مقولة «الريادة» تسربت لنا من الشرق وهي غير خالية من نبرات التمركز الذاتي (Egocentrisme).. شخصيا، أفضل الحديث عن الخصوصية الإبداعية للقصة المغربية مقارنة ببعض الدول العربية القليلة التي لها منجز قصصي مهم.

إن الإبداع مسألة مزاجية يصعب مقاربتها وفق منطق ترتيبي حسابي.. بل، وفق «منطق» تذوقي وجمالي.

كناقد سينمائي وكاتب سيناريو هل تتفق مع الرأي الذي يربط أزمة السينما المغربية حاليا بضعف السيناريو؟

– أكيد أن السينما المغربية تعاني، سنة بعد أخرى، من أزمة سيناريو.. لا أعتقد أن المسألة تقف عند هذا الحد فقط، وإنما تتجاوزه إلى ما هو أعمق، فالأدباء غير منخرطين في هذا النوع من الكتابة السردية، ولا يفكرون في اقتراح صيغ بصرية لبعض أعمالهم الروائية والقصصية، فلو شكل هؤلاء قوة اقتراحية لاستطاعوا أن يكسروا احتكار المخرجين لمجال الكتابة السيناريستية مع العلم أن بعض السينمائيين لا يمتلك الحدود الدنيا من مقومات الكتابة السردية وينكر وجود أدب مغربي (!) خصوصا وأن السيناريو يدخل في باب السرد، بل يشكل أحد ركائز تجديد طرائقه كما يظهر من خلال ثورة الكتابة السيناريستية في فيلم «Avatar» أو غيره من الأفلام التي انطلقت على أساس تحويل بعض الأعمال الروائية إلى السينما أو نسجت حكاياتها الأصلية الخاصة.

إن المؤسسات الوصية على القطاعين معا (الأدب والسينما) هي التي يمكنها أن تذلل الصعاب التي تعوق حدوث التواصل بين الأدباء والسينمائيين، كما يمكن التفكير في تعزيز «تمثيلية» الأدباء داخل لجنة الدعم قصد ضخ دماء جديدة في شرايينها.

بحكم كونك قاصا قريبا من الميدان السينمائي ألا ترى بأن السينما المغربية ما زالت تتعامل مع الأدب المغربي بحذر غير مبرر، وأن انتفاء هذه الجفوة غير المبررة بين المخرجين والكتاب المغاربة سيكون في صالح السينما المغربية؟

– الأدب والسينما منفتحان على المغامرة.. إلا أن السينمائيين المغاربة ليسوا مغامرين كبار، ولا ينفتحون على النصوص المُغامرة.. لماذا تخرج السينمات المهيمنة من أزمة اجترار المواضيع التي تترصدها في كل حين؟ وكيف تجدد جلدها؟

إذا انتبهنا إلى واقع السينمات التي نستهلك (الفرنسية والأمريكية خصوصا)، نجد أن مبدعيها لا يترددون في الانفتاح على الأدب إما كقراء أو كمستلهمين للخيال الروائي والقصصي.. في كل سنة تطالعنا أفلام روائية تقترح وجهات نظر فيلمية معينة تُقرِّبُ الأدب إلى فئات كبيرة من الناس...

جَلِيٌّ جدا أن كبار المخرجين الذين اشتغلوا على الأدب (قصة ورواية) هم قراء كبار، ومثقفون لهم رؤية ثاقبة للحياة.. استعملوا السينما كوسيلة لإبراز الكينونة الإنسانية في شتى ملامحها. أظن أن فئة ضئيلة من المخرجين المغاربة قد تعثر على خيط ناظم يجمع أعمالهم السينمائية، فهم لا يشتغلون بطريقة نسقية، كل فيلم يكاد يكون منعزلا عن الآخر رغم تعدد أفلام بعض المخرجين (منهم من أوشك على تحقيق فيلمه السينمائي العاشر!). إن المخرج ليس مجرد تقني، بل صاحب اختيارات إيديولوجية وجمالية.. عكس ذلك، يتميز الأدب المغربي بعمقه وجدته في حين أن السينما تغلب عليها السطحية والتقنوية.. إذن، عندما تنتفي هذه العوائق يمكن أن تتقلص تلك الهوة.

في جواب للمخرج جيلالي فرحاتي عن سؤال طرحته عليه بخصوص العلاقة بين السينما المغربية والأدب المغربي أجابني أن أغلب الروايات والقصص المغربية لا يمكن اقتباسها للسينما، هل تتفق مع هذا الرأي أم لا، ولماذا؟

– أعتقد أن الأدب المغربي مليء بالروايات والقصص التي يصلح تحويلها إلى سيناريو، هذا إذا اعتبرنا أن الرواية تتعدد زوايا النظر إليها حيث يمكن أن ننجز عدة سيناريوهات انطلاقا من رواية واحدة لأن نقط الجذب تختلف من «مقتبس» إلى آخر، وهذا ما يمنح عملية التحويل سحرها وجاذبيتها.. فإذا أردنا أن نُحوِّلَ الرواية بـ«إخلاص» – وهذا أمر مستحيل – إلى سيناريو يمكن الاصطدام بعدة عوائق أهمها أن بعض الروايات المغربية موغلة في التجريب، تهتم بتعدد الأصوات، تعطي الأولوية للاشتغال اللغوي، تقدم اجتهادات لامعة على مستوى الشكل.. أما إذا أردنا أن نستند على إبداعية السرد وخصوصية التيمات وتعدد العوالم وغنى الشخوص.. فالرواية المغربية، في شقيها المكتوب بالعربية والفرنسية، يمكن أن تُخْرِجَ السينما المغربية من أزمة الخيال التي بدأت تدخل إلى قممها.

إن الأدب المغربي قمين بإنقاذ السينما المغربية من عقم الإبداع شريطة أن يتخلى بعض المخرجين عن الجمع بين كتابة السيناريو والإخراج وأشياء أخرى مُدعين أن الأدب المغربي لا يصلح للسينما وكأنه منفصل عن الأدب الإنساني!

إذا نظرنا إلى كم الروايات المغربية الصادرة سنويا باللغتين العربية والفرنسية فإنه يصعب القول بأن جلها لا تصلح للسينما، فعملية التحويل السينمائي لا تعتمد اقتفاء آثار الرواية كما يعتقد بعض المخرجين والأدباء والنقاد والجمهور.. بل، الفيلم مقترح سردي لأحداث الرواية أو إعادة ترتيب لمفاصلها الكبرى، إنه سرد على سرد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفكار متطرفة

** يونس إمغران

لماذا غاب عبد الله العروي عن حفل التأبين؟

أعطى الحفل التأبيني الذي نظم يوم 8 يونيو الماضي بمسرح محمد الخامس بالرباط، صورة حقيقية عن مكانة الهرم الفكري العربي المغربي محمد عابد الجابري، في وجدان المواطنين المغاربة، وذاكرتهم الثقافية.. حيث تقاطر مئات من أبناء العاصمة المغربية، وآخرين من باقي المدن المجاورة والنائية، على المسرح الذي عجز عن استيعابهم واحتضانهم فوق كراسيه، أو بين ممراته، وفي كواليسه..

لكن بالقدر الذي عبر فيه قراء محمد عابد الجابري عن حبهم الكبير له، وإخلاصهم لمشروعه الفكري النهضوي التراثي المتجدد بالقدوم إلى المسرح في شكل جحافل الجيوش الشجاعة، بقدر ما أظهر غياب بعض المثقفين المغاربة – وخاصة من تلامذة الراحل الجابري – عن فعاليات هذا التأبين، مدى لؤمهم، وكثافة جحودهم، وعتمة روحهم، رغم أن بعضهم حاول في كتابات رديئة على صفحات بعض الجرائد الوطنية، إظهار علو كعبهم في الاغتراف من قاموس التباكي، وفي رفع الأصوات بالنواح والندب والصياح.

لكن، جميع من حضروا إلى حفل التأبين الذي كان رهيبا ومؤثرا، كانوا يبحثون بعيونهم العطشى عن المفكر المغربي العربي الكبير عبد الله العروي، بل وتساءلوا عن غيابه عن هذا الجمع الرهيب، وصمته عن قول / رثاء في حق زميله في البحث التراثي العلمي، حتى لا نقول خصمه أو منافسه في مجال قراءة التراث العربي الإسلامي ونقده.. تساءلوا – ونحن معهم – عن سر هذا الغياب، خصوصا وأن هناك من كان يروج بقوة وبمسحة يقين، أن اللجنة الوطنية لتأبين محمد عابد الجابري التي ترأسها الوزير الأول الأسبق عبد الرحمن اليوسفي، اتصلت بالعروي واجتهدت في انتزاع موافقته لحضور حفل الوفاء والعرفان.. وإذا كنا نجهل مدى صحة هذا الخبر وحقيقته، فإننا نستبعده بصورة مطلقة، ونرى أنه «فبركة» غير أخلاقية ترمي إلى تسخين الطبول للإعلان عن حرب إعلامية، هدفها الأساس الرفع من عدد مبيعات بعض المطبوعات، وإن كنا في واقع الأمر، نأمل في حضور هذا الهرم الفكري المتألق إلى مسرح محمد الخامس، وتدوينه لشهادته في حق زميل له في محراب البحث العلمي، مستحضرين في هذا السياق رثاء أمير الشعراء أحمد شوقي لشاعر النيل حافظ إبراهيم، بشعره الخالد وقوله البليغ:

قد كنت أوثر أن تقول رثائي // يا منصف الموتى من الأحياء

وودت لو أني فداك من الردى // والكاذبون المرجفون فدائي

وإلى جانب غياب عبد الله العروي المأسوف له، أثار غياب الكلمة الرسمية من فوق خشبة مسرح محمد الخامس دهشة واستنكار الجميع، خاصة وأن من كان معنيا بإلقائها، هو أحد تلامذة الجابري، وأحد زملائه في التدريس بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، وأحد المشتغلين بالفكر التراثي العربي.. إننا نعني وزير الثقافة بنسالم حميش الذي كان بإمكانه أن يتحف سامعيه بنص رثاء يماثل بعض إبداعه الروائي المتميز «العلامة».. بيد أنه يكفينا في هذا المقام أن نستشهد بقولة العقاد «أستعيذ بالله من اليوم الذي يتوقف فيه شأن الأدب (ويعني الفكر أيضا) على اعتراف الدولة، ومقاييس الدولة، ورجال الدولة».

إن ما آلمني حقا وصدقا، وآلم الحضور، هو أن جل كلمات التأبين كانت بلكنة شرقية، ومن أفواه قمم فكرية مصرية وسورية وعراقية وفلسطينية، كان أسرعهم إلى الخشبة، عزمي بشارة، وحسن حنفي وبرهان غليون وخير الدين حسيب.. رحم الله الجابري.

كلام مباح

■ الزبير بن بوشتى

تردي الوضع الثقافي.. والسيلسة الإرتجالية

يتضح من خلال المستجدات التي يعرفها الفضاء الثقافي منذ شهور والمتسم بالاحتجاج وتأجيج النقاش وتأطيره بخصوص التردي الثقافي الذي يجثم على المجال الثقافي المغربي منذ سنوات، أن المثقفين المغاربة أصبحوا يعون الدور المنوط بهم في تصحيح أي انحراف يطال هذا المجال.

إن ما يعرفه الفضاء الثقافي المغربي من تردد مرده في رأي الجميع إلى غياب سياسة واضحة للحكومات المتعاقبة في المجال الثقافي. ولعل العشوائية والمزاجية في تسيير وتدبير الشأن الثقافي ببلادنا تظل أكبر مهدد لمستقبل ثقافتنا المغربية، خاصة وأن جميع المؤسسات التي من المفروض أنها هي برلمانات الثقافة ومجالاتها – كالمجلس الأعلى للثقافة – تبقى مشلولة. فبأي حال يمكن الحديث عن تشخيص وضع ثقافي في غياب مجلس أعلى من هذا النوع، أو مجالس أخرى مشابهة له تقوم بدور برلمان ثقافي يقترح ويخطط ويضع الاستراتيجيات الكبرى التي يتعين على وزير الثقافة اتباعها والسير على هديها.

أعتقد أن ما يحدث اليوم من احتجاجات واستنكارات هو نتيجة حتمية لسنوات التسيير الارتجالي الغير مهيكل الخاضع لنزوات وزير من الوزراء ولمزاجياته في تسيير الشأن الثقافي كما لو أن الأمر يتعلق بتسيير ضيعة عائلية أو مقاولة شخصية، بيد أن المطلوب هو تفعيل المؤسسات المرتبطة بالشأن الثقافي والتي بدونها يستحيل الحديث عن وضع ثقافي سليم ينأى عن الارتجال والمزاجية والنظرة الذاتية في تسيير قطاع خطير وأساسي ومحوري لأي انطلاقة تنموية حقيقية ترنو النهوض بالقدرات الفكرية والعقلية للإنسان بالدرجة الأولى.

■ د. فاضل سوداني

آه أوفيليا... أهكذا يصمت الملاك؟

يصمت الملاك في مسرح شكسبير الشعري دلالة لرفض العالم وعنفه وقساوته، فكل شيء في هذا المسرح الشكسبيري له تأويله الغني، وليس هنالك فائض لا على الورق ولا في ما يمنحه النص من رؤيا إخراجية، لذا علينا أن نبحث عن جذر الأشياء والكلمات والأفكار التي يستفزنا بها هذا المؤلف الذي كتب مسرحياته واكتفى بالصمت مبكرا ليتأمل العالم وردود أفعالنا إزاء مسرحه. الصمت، التأمل، الرحيل، ثلاث أشياء لها تأويلها الشكسبيري الخاص.

وهكذا يكرر شكسبير كلمة السفر وهو يعني الأعمق بهذه العبارة، فالذي يسافر يرحل، إنه سافر، رحل أي انتقل من مكان إلى آخر، والإنسان يتردد كثيرا ويمعن التفكير قبل السفر أو قبل أن يقوم بمغامرة ما قد تؤدي إلى الموت، فاحتمال حدوثه وارد، لذا ففي النص الشكسبيري المعاصر دائما، إذا سافر الإنسان فإنه ينتقل من الدنيا إلى الآخرة أو إلى أي عالم مجهول آخر لا نعرفه. والإنسان المسافر إلى مثل هذا العالم لا يحمّله شكسبير احتياجاته اليومية الغريزية وإنما يجعله كمن يحمل تابوته على ظهره، هاهو التأويل الجديد فالإنسان يسافر من الدنيا ولا يأخذ معه سوى تابوته، إنه سيسافر إلى عالم رآه شكسبير تخيلا ولم نره نحن.

وحتى لو سافر البطل إلى مكان ما من العالم فإن حياته في هذا الانتقال تتغير جذريا، وشكسبير يفضل أن تبقى شخوصه في مكانها لأنها تتغير وتتدمر وتهبط إلى قاع الحياة أو ترتفع إلى أعلى درجاتها، ولكن عذابها والسوسة التي تنخر فيها تعيش معها. ولنتذكر ماكبث وريتشارد الثالث وكلوديوس قس هاملت، إنهم انتقلوا من درجة حياتية إلى أخرى وهم يعرفون مصيرهم المحتوم، إنه شكسبير الذي يلعب بالمصائر ومنها مصائرنا نحن أيضا. إنه القادر على اختراق الزمن ليضللنا وكأنه يعيش بيننا ليهمس لنا عما يقلقنا.

إن موت أوفيليا (في مسرحية هاملت) تلك الطفلة الجميلة الملتاثة بالحب وندى الصباح الباكر يجعلنا تعساء حقا، ولهذا فإن قدرة شكسبير وخاصة في المشاهد بين هاملت وأوفيليا تجعلهما يعبران حركيا عكس ما يقولانه، إذ كانا يعبرّان من خلال لغة جسديهما عن السؤال الجوهري في الحياة، وهو سؤال عن الحب والموت في الآن نفسه، فهما يبصران موتهما المستقبلي المبكر، وبالرغم من امتلاء هذا المشهد بدفق التأويل الفلسفي والحياتي إلا أنه يمنح الفكر الإخراجي غنى وطاقة تعبيرية كبيرة تحتاج إلى المخرج البصير.

ففي إحدى عروض هاملت التي حضرتها للمخرج الليتواني إيمونتاس نكغوسيوس كانت تثير الاندهاش في الكثير من التخيلات الإبداعية فهوراشو عندما يخبر هاملت بظهور الشبح، يبدأ هاملت بتمزيق قميصه الذي جعله المخرج من الورق، وأوفيليا التي تغزل بها وبموتها الطفولي الكثير من الشعراء ورسمها الكثير من الفنانين، يجعلها تدخن الغليون بعد أن تخطفه من أخيها لايرتس هل هي طفلة بريئة أم عذراء لعوب ساخرة، أم مراهقة فرحة بجمالها وشبابها..

يبدأ المشهد بين هاملت وأوفيليا على شكل مزاح على طريقة إعادة الحياة للغريق تنام هي فينفخ هاملت في فمها وبالعكس تنفخ هي في فم هاملت وهكذا كالأطفال في حديقة غناء من الفرح. فمن خلال هذا المزاح نستطيع ان نكتشف تأويل المخرج المهم في نقطتين هما:

توضيح طبيعة العلاقة بين أوفيليا وهاملت التي يكتنفها الحب الصادق والبراءة، والنقطة الأخرى أن مايوحي لنا بالإنقاذ أو إعادة الحياة من خلال الحركة والرؤيا الإخراجية هو تأويل لمستقبل الأحداث أي أن هذه الحركة هي تأكيد مبكر لموت أوفيليا غرقا في المستقبل؟ إذن حيوية الحركة وديناميكيتها تمهد لضدها وهو السكون أو الموت.

ولذلك فالمخرج الليتواني مهد لموت أوفيليا بالفرح المشوب بالعنف وعبر عن هذا الفرح برقص عنيف مشوب بالبراءة على إيقاع تصفيق الرقصات الفولوكلورية الروسية العنيفة، وأشعرنا أيضا بأن أوفيليا ترقص رقصتها الأخيرة كالطير الذبيح وعندما لامست أوفيليا شرور العالم ــ والذي لم تفهمه ــ صمتت لكنها انفجرت أمامنا بجنونها وجعلتنا نشعر بالذنب إزاء مأساتها، وبالخوف من دناءة العالم. وهذه هي إحدى القدرات الدرامية الشكسبيرية.

وحتى يعمق المخرج تأويل الأسطوانة الحديدية الضخمة ذات الأسنان، التي علقها في فضاء العرض كدلالة على الموت فإنه يجعل لايرتس يحمل حاجياته أو حقائب سفره على ظهره كتابوت ويسير أمام أوفيليا وكأنه يريد أن ينبئنا بموتها المبكر. وعندما تقص أوفيليا على والدها بولونيوس طبيعة العلاقة بينها وبين هاملت يأمرها أن تمتنع عن مقابلة هاملت وأن ترد له هداياه وألا تأخذ كلامه المليء بالحب تجاهها محمل الجد، وأن هداياه التي منحها لها كميثاق حب، لاتعني شيئا بنظر بولونيوس، لأنه بعد ذلك سيفسر سبب تحولات هاملت بأنه جنون لعشقه أوفيليا.

فبولونيوس على خلاف هاملت منسجم مع حياته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعالمه ومفهومه عن نظام الملك (مُغتصبُ الحكم) وبهذا فإنه ينسى المحنة الحقيقية لهاملت والتي تكمن في الأساس في اختلال موازين الحياة والإنسان:

(بولونيوس: أتعرفني يامولاي؟

هاملت: أعرفك تمام المعرفة. أنت بياع سمك

بولونيوس: كلا يامولاي

هاملت: إذن ليتك كنت شريفا مثله

بولونيوس: شريفا يامولاي؟

هاملت: نعم ياسيدي. فالشريف، وهذه الدنيا على ماهي فيه واحد من ألفين.)

هذه هي المشكلة الحقيقية لهاملت إذن، (الشريف واحد من ألفين) وهذا هو أحد الأسباب التي أدت بهاملت إلى الشعور بعبثية الحياة مما أخر ممارسة الفعل لديه في أن يأخذ بالثأر، والأسباب الأخرى هو حبه الطاهر لأوفيليا وسط هذا العالم غير الشريف والمزيف؟

(هاملت: وإلا فمن ذا الذي يقبل صاغرا سياط الزمان ومهانته، ويرضخ لظلم المستبد، ويسكت عن زراية المتغطرس، وأوجاع الهوى المردود على نفسه، ومماطلات القضاء وصلافة أولي المناصب، والازدراء الذي يلقاه ذو الجدارة والجلد من كل من لا خير فيه.) (ترجمة جبرا إبراهيم جبرا- ص 104)

لماذا اختار هاملت الانتقام والعنف بدل حب أوفيليا التي أحبها حبا نقيا طاهرا؟ والتي جنت ليس بسبب موت أبيها فقط أو تخلي هاملت عنها، وإنما لأنها لم تفهم مايحيطها، إنه عالم معقد ومزيف وغير طاهر بالنسبة لها فلم تتحمله.

وبعد هذا فضلت أن تعود للمياه البدئية الطاهرة النقية حتى وإن أدى هذا العودة إلى رحم الموت، إنها فضلت الاختفاء ورفض عالمنا.

إلى الدير ترهبي، أسرعي

من هي هذه الطفلة البريئة حتى يُطلب منها أن تغفر لنا:

«أوفيليا الجميلة! أيتها الحورية، تذكري في صلواتك خطاياي كلها»

هكذا يذكرها شكسبير على لسان هاملت، لكن هل يمكن أن تشفع هذه الطفلة الحورية لخطايا البشر؟ كيف يمكن لطفلة أن تغفر خطايانا، ماهي إمكانياتها؟؟، هل يريد شكسبير أن يضع عنفنا وقساوتنا وهيبتنا أمام البراءة وطهارتها ليمرغنا بالوحل نحن البشر المتكبرين؟؟

إذ لم يصور شاعر آخر في تاريخ الأدب والفن طفلة تراجيدية بريئة مثلما صورها شكسبير. فإذا كان الصراع على السلطة يؤدي إلى مقتل الملك والد هاملت من قبل أخيه بهدف الجلوس على العرش ومن ثم يتزوج الملكة الأم ويحاول هاملت الإبن أن يثأر لأبيه من العم القاتل، ومن كثرة التفكير بالفعل وكيفية تحقيقه يدفعه إلى أن يشعر بعبثية العالم ودناءته، فيترك كل شيء بما فيه حبيبته أوفيليا التي أحبها (أربعون ألف أخ بمجموع حبهم لن يساووا مقدار حبي أنا).

بالتأكيد مثل هذه الطفلة لايمكن أن تفهم العالم بكل دناءته، لأنها تشعر فجأة بأنها وسط عالم قاس وعنيف، فأحلامها البريئة، وخاصة بعد قتل أبيها خطأ «على يد حبيبها هاملت»، تصبح دخانا وكلما تماسكت تنهار من جديد، لا تتحمل كل هذا فتتيه في عالم آخر، وقيل أنها جنت (هل جنت؟؟ أنا لا أميل إلى هذا)، وإذا كان هذا ما افترضه شكسبير فإن صدى مطارق جنونها لاحقتنا حتى اللحظة.

فهل يحكم على أوفيليا البريئة أن تموت من أجل خطايا الآخرين، أن تعود إلى الماء غرقا، الذي هو مطهر للإنسان وقاتله في آن واحد؟. إذن حورية مثلها هل يجب أن تموت في جدول وسط الغابة بهدوء وصمت؟، أم أنها كانت تنتظر موتها في عالم الصدعات في القلعة — القصر الذي هو سجن كبير، نعم إنها الدنمارك، سجن وظلام وكآبة وعزلة قاتلة وبرد وصقيع منذ أوفيليا وحتى اليوم.

فمن أجل تطهير هذا العالم لا تعرف أوفيليا سوى أن تمنحنا جنونها والغناء، وقطف الأزهار ذات العطر الطيب حتى وإن كانت في الأعالي فتنحني وهي فوق غصن صفصافة، ينكسر بها، تطفو فوق الماء بدون حراك وتترك للماء أن يقودها نحو حتفها بعد أن يحتضنها كرحم دافئ، فيبكيها النهر كطفلته التائهة، وكأن طيور وفراشات الغابة.

غريبة تطفو فوق الماء الذي يسحبها إلى أعماقه السفلى وثوبها المنتفخ يحاول إنقاذها، فتمسك بزهور النرجس وزهرة الربيع التي قطفتها في الصباح الباكر وتبدأ تغني وهي طافية أغنيتها الأخيرة وتتصرف كمن كان ألف العيش مع مخلوقات الماء، إنها ابنته وحوريته، نعم هكذا يندبها أخوها لايرتس قبل الدفن:

(آه ليس فيك إلا كثير من الماء، يا أوفيليا البائسة! كذلك أمنع نفسي من البكاء. لكن هكذا خلقنا).

إنه لا يريد أن يبكيها لأن الدموع لابد أن تتوقف وعندها سينتهي نصفه الآخر المرأة، «أخته» التي تشكل جزءا منه، لذلك لايبكيها حتى لا تموت لأنها الجانب الرقيق في جسده وروحه، ليبقى يتذكرها بدون دموع «قال أن الدموع إذا خرجت من المآقي تلوثت».

وقبل أن تنتمي إلى أعماق الماء لترقد مع مخلوقاته، تعوم أوفيليا البيضاء كزنبقة كبيرة تغني وتنظر النجوم فتتحول إلى عنصر كوني، إلى نجمة في سماء نائية، لكن لا بد أن يمتلأ جسدها بالماء فتستقبله الأعماق المائية وهي تائهة مع أغنيتها الشجية، فروحها تفضل الماء على تراب الأرض بالرغم من أن الماء مفسد للجسد كما يقول حفار القبور في مشهد آخر.

أغنيات أوفيليا الحزينة والعنف

لقد مورس عنف غير إنساني على الطفلة أوفيليا، حيث وفي التشابكات النائية في أعماق المياه البدئية تسمع أوفيليا صدى أغانيها بالرغم من عنف وضجيج العالم فهي لم تفعل شيئا في سجن مملكة الدنمارك هذا، قبل أن تنتمي إلى الماء، سوى هنيهات غنائية:

(حبيبك كيف لي تمييزه بين الرجال الوافدين. / سافر الموت به، ياطفلتي / ونما العشب على أجفانه. / وترينا النعش بالورد شذى وسرى الموكب في أحزانه / وبدا القبر فمدت شوقها / أدمع حرى إلى جثمانه. / إننا يامولاي نعرف مانحن، / ولكننا لا نعرف ما نؤول إليه / كان الله على مائدتك.

سأبكر في الصباح لكي تراني / أول من ترى في الحي من عذارى / فتحبني دون كل الحسان /فأدخلها عذراء ولكن / لم تبارح بيته بكرا في الفراق / سافر الوجه على نعش حملوه / ياويلنا / وعلى القبر غزير دمع أمطروه. /وداعا ياحمامتي / غنوا معي /.

وددت لو أعطيتك بنفسجا، غير أنه ذبل كله ساعة موت أبي. / أولن يعود لنا؟ / كيف يعود وقد قضى؟ / إلى فراش موتك فاذهبي. / فهو لن يعود لنا / في ذمة الغيب غدا /نبكيه دوما عبثا / هيا ياعربتي. / ليلة سعيدة ياسيداتي / ليلة سعيدة ياسيداتي اللطيفات / ليلة سعيدة / استودعكم الله.)

(ترجمة جبرا إبراهيم جبرا)

وما يوحي شكسبير لنا بأن مقالته أوفيليا (إلى فراش موتك فاذهبي) يدفعنا إلى التمني في داخلنا على الأقل أن يقول شكسبير (إلى فراش عرسك فاذهبي) مما يدفعني أن أفكر بأنها تعني هاملت الذي تخلى عنها بلا رحمة فدفعها إلى فراش موتها حتى وإن كان ماءا، أو أنها صممت على أن تترك العالم، لأنه ليس عالم طهارة ونقاء العذارى ومثلها لا يمكن أن تعيش هنا، إن فراشها هو الماء المزين بالزهور هل كان موتها لذيذا

الكاتب المسرحي البريطاني

على مثل هذا الفراش؟؟، لكن عندما تموت أوفيليا ستذبل كما ذبل البنفسج ساعة موت أبيها، ففراش الموت خشن حتى وإن كان هو الماء الزلال (فهو حياة للأشياء جميعها).

وها هي أوفيليا تختلف في فهمها للموت عن أخيها لايرتس، إنها لا بد أن تبكي أباها، مثالها ودفق حيويتها لأنها تعرف بأنه لا يعود: (كيف يعود وقد قضى؟)

قالت الملكة: وداعا، الشذى للشذى... وداعا

وداعا

وداعا

....

....

ولكن لندع هذا جانبا الآن ولنمعن بالعبارة التالية:

إننا يامولاي نعرف مانحن،

ولكننا لا نعرف ما نؤول إليه

كان الله على مائدتك.

هناك ثلاثة أشياء: نعرف مانحن / ولا نعرف ما نؤول إليه / والله يجلس على مائدتنا!!

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

عجيب، هذا هو جوهر الحياة برمتها ويصدر من طفلة مثلها. من أين جاءت أوفيليا بهذا، هل إن العذاب يجعل الإنسان أكثر وضوحا وتفلسفا،أم أن الجنون هو السبب؟.أم أن مصدرهذا هو الأغنية التي ترددها أوفيليا؟ والأغاني الحزينة دائما خلاصة للتجربة البشرية.
ولكن لمن توجه أوفيليا كلامها، للملك أم لهاملت أم لأخيها أم لروح والدها؟؟ وإذا تمعنا في أغانيها لاكتشفنا بسهولة بأن ألمها مقسم بين موت أبيها، وموت هاملت، نعم إنه مات بالنسبة لها لأنه فارقها، ابتعد عنها، أهانها، خونها كأداة بيد أبيها والملك أي أنها لعبة السلطة، وصرخ بها:
(إلى الدير ترهبي أسرعي) والفتاة التي تترهب تحرم من كل ملذات الدنيا، إنها ميتة في الدير وسط الحياة لكنها حية في الممات.
(لنتذكر مشهد لقاء أوفيليا وهاملت عندما تسلمه هداياه، والذي خطط له أبوها بولونيوس ذاته للكشف بأن حب هاملت لأوفيليا كان سبب جنونه) وأمام صرخة هاملت وغضبه لأنه اكتشف بأنه فقد نصفه الآخر (أوفيليا)، شعرت أوفيليا بأن هاملت لم يعد حبيبها وهي ميتة بالنسبة

وليام شكسبير (1564-1616)

له، وحدث هذا قبل موت أبيها، وهذا يدفعنا للقول بأن حوارات شكسبير دائما تتنبأ بمستقبل الشخصيات، وأن الحوار لديه يعبر عن دواخلها ومشاعرها ليس الآنية، وإنما هو تنبأ مستقبلي.
إذن نحن، نعرف من نحن، ولكن لا نعرف ما نؤول إليه، أي لا نعرف ما سنصير إليه بعد الموت، وهي تتمنى أن يكون والدها قريب من الله، وهذا التمني ضمنيا هو تمني للجميع بما فيهم هاملت، أن يجلس الله معهم على مائدتهم. إذ إن البيتين الأولين يقطعان ببيت جدي قد يكون مفاجئة شعرية، ولكن التمني والرغبة في مغفرة الله هي التي فرضته بهذه السرعة (كان الله على مائدتك).
يا حزني أي عذاب سيشكل كل هذا لطفلة براءتها كالندى الصباحي. وأي تاريخ سيكتب لها؟ وفي غضون قرون ستظهرأوفيليا للحالمين والشعراء والرسامين، عائمة فوق الماء مع أزهارها وتاج الطفولة على جبينها الساخن وأحلامها البرئية. ستندبها الفراشات والزهور والأغصان المتدلية والمائلة على سطح البحيرة وسيبكيها الشعراء شعرا وقصائدا واستعارات نثر ورسوم ملونة وخيالات مجانين.
حيث كتب أرثر رامبو في قصيدته أوفيليا:
(منذ ألف عام وأوفيليا الحزينة،
تخطر شبحاً أبيض.
منذ ألف عام وجنونها العذب،
يهمس بأغنيتها لنسيم المساء،
إنك السماء والحب و الحرية،
يا له من حلم أيتها المجنونة).
إذن تحولت هي إلى (السماء والحب والحرية،) وهذه ثلاث أشياء تشكل حياة جديدة، وهذا ما راود أحلام أوفيليا، فجعلت نفسها ببرائتها وطهارتها هي السماء وأعطت معنى آخر للحب، جعل العذارى يعشن أحلامهن فأضحين هن الحرية، ولم يعد هنالك من فاصل بين الحب والحرية.
تقول أوفيليا أن (البنفسج ذبل كله ساعة موت أبي) وشكسبير يرسم بولونيوس كشخصية محترمة مهمة مستشار في دفة الحكم بالرغم من أنه يتدخل في كل شيء ويحاول أن يعرف بكل أسرار القصر، والمخرج اللتواني يظهره دبقا ودعيا، فضوليا، يحشر أنفه في كل صغيرة وكبيرة، إنه يتحرك على الخشبة وكأنه مخرج العرض ومسؤوله ويدير كل شيء فيه.
وعندما يظهر الشبح متدثرا بالفرو الحيواني الأبيض الثقيل (هل الموت بارد كالثلج أم أن أزهاره قبل الميت تكون باردة كالصقيع؟) (كما يقول الفيلسوف سورن كيركغارد (أزهار قلبي باردة كالثلج) والجميع يتعامل معه بلا احترام وكأنه روح سيئة؟ وليس كما في عروض كثيرة.
وهاهو هاملت يضع عصابة العمى السوداء على عينيه عندما يخبره شبح والده عن حقيقة مقتله، لا ليقول لنفسه أنه أعمى (وإلا أصبح التأويل الإخراجي ساذجا) وإنما ليقول سأرى من جديد، يجب علي الآن أن أرى حقيقة جديدة وبعيون أخرى، ولا بد أن أكون صادقا ومخلصا وطاهرا أمام ذاتي أولا.
وعندما يرفع هاملت العصابة عن عينيه يرى شبح والده الذي يجبر إبنه أن يخلع حذائه ويبدأ بشمها ليتأكد هل مازال ابنه الأمير نقيا أم تلوثت حتى قدماه، نعم إن قدميه ملوثة وبدأت نتانتها لأنه يعيش في عالم لا ينتج سوى النتانة والزيف والفساد (في سجن كبير هو الدنمارك) إذن لابد أن يتطهر من جديد.
كلما ابتعدنا زمنيا عن عصر شكسبير نحتاج إلى اكتشافه من جديد وهكذا يجب أن يكون الكاتب المسرحي، خلاصة للعصر وجوهره.
ويستسلم هاملت للشبح بلا خوف، فيشعرنا بحنو أبوي غريب نحوه ويحاول أن يجعله يفهم لغة الأموات بالحركة والصورة وتأويل الأشياء. هل يتفاهم الموتى بلغة غير لغاتنا المعروفة؟ لأن اللغة التي يتعامل بها الشبح هنا هي لغة الأشياء ودلالاتها والرموز وتأكيد صدقها وهي لغة الحضارات البدائية التي تبدو أنها كانت أكثر غنى، إنها لغة خاصة لا يفهمها إلا النابه وصاحب قضية متفردة تحفر في الحشاشة حتى النهاية المأساوية. لكن هل يفهم هاملت لغة الأموات أم يجب عليه أن يفهمها؟ وقد دل أحد حواراته على هذا:
(يا أرض، ياسماء أمحتوم علي أن أتذكر؟) تذكر المأساة، لأنها تلح عليه أن يفهم، أو بعد أن فهم سرها.
إذن الأشياء التي تطهر الروح هي لغة الموتى والحلم أي أنهم يتفاهمون (بالأشياء) وليس بشيء آخر، والتطهير لابد أن يكون بشيء يلسع الجسد والروح، إما النار أو الماء، لأن الموتى لا يثقون بالأحياء لأنهم يعرفون بأن عالمنا (الذي كانوا فيه) مليء بالكذب والزيف وبأن الكثير من الأحياء لا يحترم شرف الكلمة، لذلك لابد أن يتأكدوا من تحقيق مطالبهم. وبما أننا نخاف النار في الحياة وبعد الموت، إذن الماء روح الحياة ومنه خلق كل شيء، بما فيه عالمنا القديم حيث أن أسطورة الخلق أكدت على أن عالمنا بني على الماء البدئي حتى الإله بنى عرشه على الماء وكانت روحه ترفرف على سطحه. وبالماء يتطهر الإنسان قبل الصلوات لمواجهة ربه ولا بد أن يكون الماء جزءا من قربان الإله، ونغسل موتانا بالماء ليستقبلوا ربهم طاهرين.
وإذن فإن شبح والد هاملت لا يفهم لغة هذا العالم الذي نعيشه، ولهذا فضل أن يطهر ابنه بالماء (كما في العرض اللتواني)، يأتي بقالب من الثلج ويغسل قدمي هاملت، ويجبره على أن يقف على قالب الثلج (هل هو اختبار وامتحان بالتحمل وتنفيذ نداء الملك المقتول بأخذ الثأر) ويجعله يمسك بين يديه قطعة كبيرة من الثلج، وعندما يتحول الثلج كالجمرات تتنقل من كف إلى أخرى، عندها يخبر الأب الشبح بأنه روح والده الملك والذي قتله عمه الملك الحالي ليستولي على عرش ملوك الدنمارك.
وهاملت منفعلا من لسع روحه ومن سماعه الجريمة، يبكي بحرقة لتهبط دموعه على قالب الثلج هل هي دموع ثلجية إذاً؟ أم إنها يجب أن تتجمد حتى تتجسد جامدة. وعندما يزداد إيقاع القص وصولا إلى فعلة الأخ الذي وضع السم في أذنه، ينفعل الشبح ويهتز بعنف مع الكرسي الحديدي، ويزداد انفعال هاملت لدرجة أنه يكسر قطعة الثلج الكبيرة بين يديه، لقطع صغيرة بعنف وتصميم وتعبير نفسي وحل إخراجي فيه الكثير من الإقناع. الشبح المتلفلف بمعطف الفرو كأنه في القطب الشمالي يحرق كرسيه الحديدي الهزاز ويرحل غير مبال، هل يرحل إلى الموت مرة أخرى أم إلى حياة مجهولة في عالم مجهول؟.
(هاملت:
ألا أيتها العجلة الفاسقة، ترفعين
بمثل هذه السرعة، الأشرعة الزانية
لا خير فيها ولن تنتهي إلى الخير
ولكن تحطم أيها القلب.
علي أن أمسك لساني عن القول.) ص40

آه إذن من جديد هو الصمت الذي يقلقنا.
إن عالم هاملت بهذا الشعر، بإيقاعه وتأويله وعنفه وتدفقه يمكن أن يطهر الروح لأن له علاقة مباشرة بالحياة وتراجيديتها فيصبح العالم الخارجي والطبيعة مسرحا كبيرا. ولكن النهاية هي الصمت ومن الممكن أن يبرر هذا الصمت بكونه أحد الأسباب التي دفعت هاملت إلى عدم تنفيذ قراره بأخذ الثأر، هل هو نتيجة لشعوره بعبث القضية كلها بسبب عبث الحياة؟؟ صمت هاملت في النهاية كما صمتت أوفيليا. وبالرغم من أن عالمنا ضجيج، إلا أن مثل هؤلاء البشر لم يتحملوه فصمتوا. آه أهكذا تصمت الملائكة إذن؟ آه أوفيليا آه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأدب الإسلامي وإشكالية المفهوم

■ حسن لرموكي

من المؤكد أن مفهوم الأدب الإسلامي هو مصطلح حديث بالمقارنة مع مفهوم أدب عصر الإسلام، كما أنه من المفترض ألا نخلط بينهما، فهذا الأخير يتعلق بأدب حقبة زمنية محددة، بين أدب العصر الجاهلي والأدب الأموي حسب التقسيم الذي وضعته النظرية المدرسية، التي تقسم الأدب العربي إلى عصور... ولا شك كذلك أن أدب هذا العصر أثار نقاشا وجدالا كبيرا بين المهتمين بالشأن الأدبي، ولعل من أهم القضايا التي أثيرت، مسألة ضعف الشعر، فالأصمعي مثلا يرجعها إلى هيمنة عوامل الخير وتراجع بواعث الشر يقول الأصمعي: «هو طريق شعر الفحول مثل امرؤ القيس والنابغة ومن صفات الديار والرحل.. والمديح والتشبيب بالنساء... وصفة الخيل والحروب والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لان»1 لا شك أن هذا الموقف – ضعف الشعر يعود بالأساس إلى التحولات التي شهدها العصر الإسلامي، بالتحريم والتضييق على الكثير من مجالات الإبداع الشعري، ثم مسألة النموذج أو النمط الفني الذي ألفه العرب في أشعار الجاهليين، إن اتجاه الشعراء في صدر الإسلام للتعبير عن القضايا العقدية والفكرية هو ما جعل شعرهم تهيمن عليه هذه التقريرية والمباشرة2، لكن هذا لا يعني أن الشعر العربي في هذه المرحلة لم يكن مميزا، لكن طبيعة الفترة هي التي وسمته بهذه السمة...

أما المفهوم الأول وهو ما يهمنا – الأدب الإسلامي – فهو جديد حيث كانت الدعوة إليه نابعة من التطورات والتغيرات التي شهدتها المجتمعات العربية الإسلامية انطلاقا من انفتاح الأدب العربي على الآداب العالمية وتأثره بالاتجاهات الجديدة مثل الرومانسية والرمزية والسريالية وأدب الاغتراب والغموض... ولا شك أن هذا الإبهام والغموض والخواء الروحي وطغيان الحياة المادية والتفكك الأسري... كل ذلك أفرز أدبا وفنونا معتلة في الغرب 3، فكان الخوف على الأجيال المسلمة وعلى عقولها من هذا الأدب البعيد عن ثوابت العقيدة وروح المبادئ الإسلامية... لذلك برز دعاة ومنظرون لهذا الاتجاه – الأدب الإسلامي – خاصة مع السيد قطب ثم أخوه محمد الذي ألف كتابا في هذا الباب عنونه بمنهج الفن الإسلامي، من هنا وجب محاربة هذه الاتجاهات وصيانة الأجيال من شر هذا الفساد الأدبي، ثم ألفت كتب أخرى تصب في نفس الاتجاه من طرف كتاب وجدوا أنفسهم يميلون إلى هذا المنحى، أو حاولوا بنوع من الحياد مقاربة هذه الظاهرة، أمثال يحيى الجبوري ومؤلفه الإسلام والشعر وخلف الله في دراسات في الأب الإسلامي، أو قضية الإسلام والشعر لإدريس الناقوري.

ومن أبرز من ساهموا في التنظير لهذا الاتجاه الدكتور نجيب الكيلاني في دراسته مدخل إلى الأدب الإسلامي، ويذهب نجيب الكيلاني في تعريفه لهذا النوع انطلاقا من القيم الإسلامية، هذه القيم تفرض سلطانها على كل العصور، لأنها مرتبطة بالعقيدة الإسلامية ومنهجها، معتبرا أنها تضم تصورا كاملا ونموذجيا لكل نواحي الحياة وكان طبيعيا أن تفرز هذه القيم أدبا وكان منطقيا أن نطلق عليه – الأدب الإسلامي مثلما وضع العلماء مصطلحات من قبيل، الفقه الإسلامي، الاقتصاد الإسلامي، التاريخ الإسلامي.. الإسلام عنده هو الأب الشرعي لكل هذه المفاهيم نفخ فيها من روحه وجعلها تنمو وتتطور... ويقرر أن «الإسلامية في الأدب تعني كل أدب ينطلق من التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان أو – على الأقل – ينسجم مع هذا التصور ولا يعارضه»4). هذا التصور لا يختلف عن تصور مبدعي هذا التوجه، يقول الكيلاني: «أدب مسئول، والمسؤولية الإسلامية التزام، نابع من قلب المؤمن وقناعاته، التزام تمتد أواصره إلى كتاب الله الذي جاء بلسان عربي مبين»(5). ويقول د عبد الباسط بدر: إن الأدب لابد أن يستند إلى معتقد، وأن يصدر عن تصور يكون خلف التعبير، وقد أدى الارتباط الخطأ وفساد التصور على زيادة قلق الإنسان.. فإذا أحسنا ربطه بالعقيدة الإسلامية صححنا مساره، وهيأنا له فرص إبداع عظيمة»6، ويذهب حسن الأمراني إلى أن القصيدة الإسلامية هي قصيدة الالتزام الهاتف القائم على الإيمان الرباني والتصور الإسلامي الشامل للإنسان والكون والأشياء والمعرفة... ولا شك أن هذا التصور لا يختلف في جوهره عن بعض أقوال وأفعال الرسول، فهو القائل: إنما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه.. وقال أيضا إنما الشعر كلام فمن الكلام خبيث وطيب... أما أفعاله فهو تشجيعه للشعراء للدفاع عن الإسلام في مواجهة أعداء الدعوة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويذهب البعض أنه ليس هناك أدبا إنسانيا خارج الإسلام وأن الأدب الإنساني إذا وجد لا يمثل إلا بقية من الفطرة، وهذا الأدب لا يحمل من الجمال إلا الزخرف الذي لا يمكن أن يكون فيه أي دور للإنسانية، أو أي خير، وما يسمى بالأدب الإنساني ليس أكثر شمولية من الأدب الإسلامي، إن هذا الأدب مخنوق بالأهواء والمصالح والتحاسد... ويعتبر أن مهمة الأدب الإسلامي هي بناء الحياة الإيمانية النظيفة حياة الإيمان التي تصل الدنيا بالآخرة...7

يبدو واضحا أن هذا الموقف فيه كثير من المبالغة والتجني، والتضييق وبل وعدم فهم للأدب، ودوره في الحياة الإنسان... الأدب الإسلامي يرتبط بالانتماء إلى عقيدة معينة، بخلاف الأدب الانساني الذي يشترك فيه الناس قاطبة شرط أن يلتزم بالقيم المشتركة النبيلة والهادفة إلى بناء المجتمعات الصالحة، لأنه من الجهل والغبن أن نعتبر إبداعات أدبية عالمية أنها أدبا مخنوقا و مزخرفا، مادامت لا تتصل بالإسلام فماذا نقول عن رواية كابرييل غارسيا ماركيز مئة عام من العزلة مثلا، أو الخميائي لباولو كويلو، أو الشيخ والبحر لإرنست همنجواي، ماذا نقول عن الأدب الروسي مثل رواية الحرب والسلم... هل هذا الأدب هو

مجرد زخرف.. غير صالح للقراءة.

من خلال هذه التصورات لمفهوم الأدب الإسلامي، لا بد أن نعترف أن الأمر يطرح أمامنا عدة إشكالات منها:

– ما هي المساحة التي تصبح متاحة أمام المبدع الأديب – المسلم – لكي يعبر تعبيرا جميلا عن رؤيته للأشياء؟ ويتساءل سالم الزمر ما هو هذا التعبير الجميل؟ وما هو تصور الإسلام لكل ذلك؟ ثم هذا التصور للأدب ألا يحتاج إلى نقاد؟ وهؤلاء النقاد، هل هم نقاد أدب أم نقاد أخلاق؟ أم مفسرين للقرآن والسنة...؟

– نظرة الإنسان المبدع لهذا النوع من الأدب، ماذا نسميه، تصورا أم اعتقادا؟ التصور مجرد ترجيح، أما الاعتقاد فتسليم وإيمان...8

– ثم هذه الإبداعات الشعرية قبل الإسلام ما موقفنا منها؟ ما موقفنا من الإبداعات العالمية التي كتبها غير المسلمين،

– ثم عندما نصف هذا الأدب بالإسلامي، فمن الضرورة أن نفترض وجود آداب أخرى من قبيل الأدب المسيحي، أو الأدب العبري أو البوذي أو أدب الملحدين...

– هل الأدب الإسلامي يجب أن يكتب باللغة العربية فقط، والمسلمون غير الناطقين باللغة العربية، كيف يمكن لهم أن يتلقوا هذا الأدب؟

هذه إشكالات وأسئلة نطرحها والإجابة ليست بالأمر السهل، مادامت المفاهيم نفسها غير محددة، على رأسها مفهوم الأدب نفسه. ومادام أنصار هذا التصور يتفقون في أمور ويختلفون في أخرى. ويرى محمد على الرباوي أن دعاة هذا الأدب خاصة المشارقة يجعلونه أدب وظيفي، لا بد أن يحبب الإيمان وصحة العقيدة وينتج عن هذا أن الحديث عن الذات لا ينتج أدبا إسلاميا، وفي هذا تضييق لمفهوم الأدب الإسلامي وفي الوقت ذاته دليل على الاهتمام بالمضمون فقط9 معتبرا أن هذا الأمر هو أثر من آثار أدبيات الوجوديين. ويقترح الرباوي بديلا لمفهوم الالتزام، لأن هذا المفهوم يحمل مدلولات فلسفية ويقترح مفهوما آخر يقول: «لهذا نرى أن نستبدل به مصطلح المسؤولية إن الأدب الإسلامي أدب مسئول لا أدب ملتزم...»10 وهو بذلك يرد على نجيب الكيلاني الذي يقرن المسؤولية بالالتزام يقول الكيلاني «إن الأدب الإسلامي أدب مسئول، والمسؤولية التزام نابع من قلب المؤمن وقناعته التزام تمتد أواصره إلى كتاب الله إلي جاء بلسان عربي مبين.»12

ويخلص الرباوي إلى أن الأدب الإسلامي أدب مسؤول ينسجم مع طبيعة الإسلام الذي هو دين التوازن بين المادة والروح وبين الأنا والهو...13 والواقع أن الرباوي انتبه إلى ما وقع فيه دعاة هذا الاتجاه عندما رجحوا كفة المضمون بشكل مبالغ فيه، وكذلك تغييب الذات المبدعة وأحاسيسها بشكل كبير. وبالتالي يجب أن نعترف بأن الادب الذي حصر نفسه في هذه الدعوة الضيقة جاء دون المستوى المطلوب شكلا ومضمونا. لذلك كان موقف الرباوي أكثر انفتاحا من موقف المشارقة حين جعل الأدب الإسلامي مفتوحا عن الشعر الوجداني، والمناجاة ومدح من يستحق المدح من البشر بل وتوظيف الرمز سواء كان مصدره الثقافة الإسلامية أو غيرها..14!

الإسلام عقيدة كونية خالدة وأفق توحيدي بعيد عن أي المزايدة، إن نظرة الإنسان و فهمه الخاطئ للدين هي التي تمنحه هذا التصور الخاطئ للأدب، الأدب الجميل التي يحمل قيما إنسانية مشتركة تتفق بشأنها كل الديانات السماوية هو أدب إنساني، الأدب الجميل ليس له وطن أو زمان أو مكان، وقراءته هو متعة للنفس، تدفعها إلى تأمل هذا الملكوت، إلى النظر في جمال الكون والسعي إلى تطهير الذات وبناء المجتمع الصالح ونشر القيم الفاضلة والإيمان القوي المعترف بقدرة الخالق... الأدب الذي يحقق ذلك هو أدب وجميل، سواء أسميناه أدبا مسئولا أو ملتزما أو ما شئنا من الأسماء مناسبة، وسواء كان من إبداع مسلمين أو غيرهم من أهل الديانات الأخرى مادام يسعى إلى خير وسعادة البشرية.

الهوامش

1- الشعر العربي القديم رؤية إسلامية حميد سعيد / كتاب دعوة الحق العدد 13 2002 ص 70

2- حميد سعيد كتاب دعوة الحق نفسه ص 53

3- مدخل إلى الادب الإسلامي نجيب الكيلاني كتاب الأمة العدد 14 /ط 1 1986/ ص29

4- د. نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، المرجع نفسه ص:4

5- نجيب الكيلاني نفسه ص 32

6- د. عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المنارة، جدة، ط-1

7- د عدنان علي رضا النحوي مجلة الأدب الإسلامي / فصلية / رابطة الأدب الإسلامي العالمية / 2009 / ع64 / ص64

8- سالم الزمر طائر الشعر، الادب الإسلامي.. ولكن... كتاب دبي الثقافية العدد 3 يونيو 2010 ص 56

9- المنعطف ص82

10- محمد علي الرباوي مجلة المنعطف فصلية طابع الصدى العدد 2 / 1991 / ص83

11- نجيب الكيلاني نفسه ص32

12- محمد علي الرباوي الأدب الإسلامي.. أدب غير ملتزم/مجلة المنعطف فصلية العدد 2 / 1991 ص86

13 محمد علي الرباوي مجلة المنعطف ص 86

14 محمد علي الرباوي مجلة المنعطف ص 85

لحظة تفكير

■ د.الطيب بوعزة

عندما يصير الفن مجرد ميكانيكا!

أضحت جمالية الصورة مكونا أساسيا في نجاح الوسيلة الإعلامية، فسواء كانت المادة الخبرية مشاهدة أو مقروءة، فإن مطلب إتقان فن إخراجها لا يقل أهمية عن مطلب إتقان فن تحريرها لغويا ومعرفيا.

إن الجمالية حاجة ملازمة للذوق الإنساني في مختلف لحظاته ومراحل تاريخه. ولذا فقد أسست لها الثقافة البشرية نمطا إبداعيا خاصا هو نمط فنون الرسم والنحت... كما أن تقنيات هذه الجمالية ستنتقل لتداول في مختلف مناحي حياة الإنسان، فالبيت لا يراد له أن يكون متوفرا على أدوات استعمالية، بل فوق ذلك لابد لتلك الأدوات أن تكون جميلة. واللباس الذي يرتديه الإنسان لا يراد له أن يكون وظيفيا فحسب، أي يستر ويدفئ في الشتاء، ويستر ويبرد في الصيف، بل فوق بعده الوظيفي لابد أن يكون جميلا. بل حتى طبق الطعام ينزع الإنسان نحو الرغبة في أن يتمظهر أمامه تمظهرا جميلا، إذ ليس المطلوب هو أن يحتوي الطبق على كم يسد جوعة المعدة، بل أيضا على تنسيق جمالي يشبع حاجة العين إلى الجمال.

كل هذا يؤكد أن الكائن البشري كائن جمالي، ونزوعه نحو الجمال ليس محصورا في حقل الإنتاج الفني، بل إنه حاضر في مختلف أنشطته ويتخلل مختلف فعالياته.

غير أن الذائقة الجمالية إن كانت ملازمة للإنسان فهي متطورة بحسب تطور سياق الثقافة والعيش. ومن ثم فالتجديد في الشكل الفني وتطور أنماط وأشكال التعبير البصري وتغيير طرائق الإخراج الفني أمور ملحوظة في تطور الإعلام المكتوب.

واليوم مع تطور تقنية الكمبيوتر طرأ تغيير كبير في الشكل الفني، وتبدلت أنماط الإخراج تبدلا ملحوظا.

لكني أصدقك القول أيها القارئ العزيز إني أحس بأن الشكل الفني لكثير من المطبوعات اليوم شكل بارد وآلي، لا نبض فيه ولا حياة، شكل رغم اصطناعه للجمالية فهو ناقص من جهة الروح الإنسانية، فالصورة والتنسيق الشكلي عندما يتم إنتاجها بتركيب أجزاء جاهزة منسوخة ببرامج كمبيوترية يخلص إلى إنتاج «جمالي» ميت. وهنا تحضرني تلك الحادثة التي حصلت معي منذ حوالي خمس سنوات عند طبعي لكتابي «قضايا في الفكر الإسلامي المعاصر»، حيث طلبت من المطبعة أن أحضر اختيار شكل الغلاف، فلما ذهبت جلست إلى شاب أخذ يعرض أمامي مجموعة من الأشكال والصور من جهاز الكمبيوتر، وعبثا حاولت أن أشرح له محتوى الكتاب وطبيعة مضمونه ليأتيني بشكل فني مناسب ومناغم لمضمون الكتاب ودال عليه. عندها أيقنت أن الإخراج الفني المطبوع سيكون إخراجا ميتا مفتقرا إلى القدرة على الإيحاء الدلالي فضلا عن السمت الجمالي؛ مادام يركن إلى تقطيع وتركيب كمبيوتري لمخزون جاهز من الألوان والصور.

أحس أن «الجمال» الذي تنتجه الآلة المبرمجة يبقى، مهما التمعت ألوانه وأشكاله، مفتقرا إلى نبض الحياة. لذا أستهجن تلك اللعب الكمبيوترية التي تتطلع لاغتيال ريشة الفنان وشل أنامله.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

خمسينية السينما المغربية

الحاجة الملحة لإنصاف محمد عصفور

■ محمد البوعبادي

تجمع جل الدراسات التي اهتمت بتاريخ السينما المغربية على أن ظهور السينما بالمغرب ارتبط بالوجود الفرنسي من خلال تجليات عدة منها على الخصوص توزيع وتصوير الأفلام الأجنبية وبناء القاعات السينمائية وكذا إنشاء بنية تحتية سينمائية من بينها أساسا إنشاء المركز السينمائي المغربي سنة 1944. وهي الإجراءات التي اندرجت في إطار تصور استعماري تبنى استراتيجية جعلت من السينما أحد أهم الوسائل الحديثة في الدعاية للمشروع الاستعماري وواجهة مركزية ضمن استراتيجية الاختراق والغزو الثقافيين. فعلى امتدادا لكثر من أربعة عقود ظلت الممارسة السينمائية حكرا على الأجنبي/الأوربي فيما ظل الأهلي/المغربي مجرد مستهلك للصورة السينمائية وفي أحسن الأحوال عنصرا للغرائبية والعجائبية ضمن الفرجة السينمائية التي تمثلت الواقع المغربي في المرحلة الاستعمارية. فمنذ أول فيلم طويل يصور بالمغرب «مكتوب»(1919) وإلى غاية العقد الثالث من القرن الماضي -وهي الفترة التي شملت تصوير ما يقارب الأربعين فيلما- لم يسبق لأي مغربي أن حاول تجريب الإخراج السينمائي ولو في بعده الهاوي. إلا أن الأمر سيتغير مع بداية الأربعينيات من القرن الماضي خاصة مع التجربة العصامية للرائد محمد عصفور والذي يمكن اعتباره بحق رائد المغربة في مجال الممارسة السينمائية والمؤسس لإحدى بدايات السينما المغربية.

فكيف استطاع محمد عصفور لختراق مملكة ظلت لسنوات حكرا على الأجنبي/الأوربي؟ وكيف تبلور له العشق ثم الوعي بقوة الصورة السينمائية؟ وما هي هواجس وتصورات محمد عصفور للإبداع السينمائي؟ وهل امتلك مشروعا سينمائيا واضحا؟ فبحسب ما يرويه الناقد أحمد فرتات في كتابه «عشق إسمه السينما»، والذي تناول فيه حياة الراحل محمد عصفور، يبدو أن هذا الأخير ولد سينمائيا ولم يكن له أن يختار مستقبله إلا من داخل السينما وبعوالمها الرحبة. فالطفل، القادم لتوه من أحد الدواوير بجماعة سحيم نواحي مدينة آسفي إلى مدينة الدار البيضاء سنة 1935، سينفتح انفتاحا غريبا وسيدمن على استهلاك الفرجة السينمائية حيث ستشهد سينما «مونتيل» على اكتشافاته الأولى لسحر الشاشة الفضية وبها سيوطد علاقته مع السينما وطقوسها الساحرة. واحتكاكه بالقاعات السينمائية سيتقوى بالانبهار الذي يخلفه فعل المشاهدة في نفسية طفل لم يتجاوز عقده الأول، وهو الانبهار الذي سيبدأ فضوليا من خلال إشباع رغبات طفولية في المتعة والتسلية ويتطور بعدها إلى رغبة أكيدة ومصرة على اكتشاف ما يروج خلف الشاشة، إلى أن يصل مرحلة سبر أغوار وخبايا الممارسة السينمائية. فمنذ صغر سنه لم تكن عملية المشاهدة تشكل نهاية في حد ذاتها، بل ظل أفقه منفتحا على استفهامات متتالية تتجاوز حدود الفرجة في بعدها الاستهلاكي إلى مجالات إنتاج الصور ضمن لعبة التمثل المعقدة. فوحده الإصرار ووحده العشق قادا محمد عصفور إلى ولوج عالم ظل لسنوات امتيازا عرقيا لسلالة قادمة من الضفة الأخرى ووحده القدر جعل محمد عصفور يتربع على عرش/سلطة البداية ويستحق بذلك لقب «رائد السينما المغربية» كما يصفه المؤرخ السينمائي أحمد سيجلماسي.

لم تقف الظروف الاجتماعية القاسية للأسرة أمام الأحلام الطفولية لليافع عصفور في أن يمتلك كاميرا وينطلق في كرنفال مفتوح على التجريب والمغامرة في عالم الصورة الساحر، ولم يمنع غياب أي معهد للتكوين السينمائي آنذاك من التمرس على تقنيات التصوير وعلى المراحل الموالية لإنتاج الصور. بل على العكس من ذلك ساهم الغياب، بمعناه الواسع(غياب الأب، غياب أي تعليم نظامي، غياب الإمكانيات،...) في تصليب عود الطفل واعتداده على إرادته وإصراره على تحقيق وإنجاز أحلامه/أفلامه.

إن مسيرة محمد عصفور الحياتية والسينمائية انطلقت من خلال عنوان بارز شكل فيه الإصرار والتحدي عنصرين أساسيين لازماه إلى أن استسلم إلى قدر الموت. فإصراره على أن يكسب قوته

وحده الإصرار ووحده العشق قادا محمد عصفور إلى ولوج عالم ظل لسنوات امتيازا عرقيا لسلالة قادمة من الضفة الأخرى

ويشبع نهمه من الفرجة السينمائية هو نشيد مرحلة طفولته، وأن يرى أحلامه/أفلامه تأخذ طريقها إلى قاعات العرض ويدافع عن مشروعه السينمائي ويقاوم النسيان والنكران هو عنوان مرحلة متقدمة من عمره. وبالفعل لقد قاوم محمد عصفور الفقر والأمية وضعف الإمكانيات بل وأحيانا قاوم المقاومة نفسها من أجل أن لا يعرفه النسيان ومن أجل أن تظل أحلامه/أفلامه علامات فارقة على وجوده، وحتى لا يراد لمروره بمجال الإبداع أن يكون مرورا عابرا دون بصمات ودون أثر. وللعابرين و"للعابثين" ترك الراحل إرثا لم تحسن رؤيته العيون المستلبة ولم يبق منه إلا الفتات شاهدا على ألم ومخاضات عشق فطري.

لقد ترك محمد عصفور إرثا رمزيا حقيقيا يحق اعتباره رأسمالا رمزيا عموميا تمثل في عدة أفلام ابتدأها «بابن الغابة» سنة 1941 وهو لم يتجاوز بعد الرابعة عشرة من عمره وختمها ب «الكنز المرصود» سنة 1970 مرورا ب «عيسى الأطلس» سنة 1951 و«جحا» سنة 1951 و«أموك الذي لا يقهر» سنة 1954 و«الإبن العاق» سنة 1958 و«بوخو النجار» و«اليتيم» سنة 1957 و«الهاربون» سنة 1963 و«طريق الأمل» سنة 1964. كما ترك أيضا إرثا ماديا تمثل في المعدات والأدوات التي استعملها الراحل عند تصويره لأفلامه، للأسف تعرض الجزء الأكبر منها للتلف بسبب ذهنية التبخيس التي رأت في تركة عصفور المادية والرمزية مجرد نفايات وجب التخلص منها وفي أحسن الأحوال شبهتها بألعاب الأطفال المكسرة.

فوحده التاريخ سيشهد لمحمد عصفور بريادته وهو الذي امتلك تصورا فطريا للإبداع السينمائي انطلق أساسا من الممارسة الإخراجية إلى التأطير والتأسيس للأندية والقاعات السينمائية إلى الحلم بمعاهد للتكوين وهي الأحلام التي لازمت عصفور دون أن يكتب لها التحقق، وإن كان له الفضل في توجيه اهتمام مجموعة من المبدعين السينمائيين المغاربة الكبار إلى مجال السينما ومنهم على الخصوص أحمد البوعناني ومحمد الركاب وآخرون تلقوا لكتشافهم الأولي لسحر السينما في إحدى «قاعات» عصفور السينمائية.

إن الاحتفاء بمحمد عصفور وتخليد اسمه بارتباط مع مرحلة تاريخية أساسية من تاريخ السينما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إشـــراق

■ عبد الكريم واكريم

فيلم «شفوف» والموجة الجديدة..

من خلال قصة دائرية وبإحالة على أفلام تجريبية، خصوصا تلك التي تنتمي للموجة الجديدة الفرنسية صنع المخرج المغربي الشاب هشام عيوش فيلمه «شفوف» الذي أصر على كونه صور بدون سيناريو وأن فكرته أتت خلال رحلة بين الدار البيضاء وطنجة حيث صور فيلمه.

والمعروف أن تصوير فيلم بدون سيناريو والاعتماد بالمقابل على ما اصطلح عليه في التنظير والنقد السينمائيين بالكاميرا-القلم، التي ظهرت كمفهوم ومصطلح مع المنظر والناقد السينمائي الفرنسي «ألكسندر أستروك» أواخر الأربعينات من القرن الماضي، والتي وجدت لها أرضا للتطبيق مع الموجة الجديدة الفرنسية التي قلبت مفاهيم السينما التقليدية في حينها، بالخروج إلى الشارع والاعتماد على ممثلين غير محترفين والارتجال أثناء التصوير، وانتهاج أسلوب غير تقليدي في المونطاج، والذي يعتمد على كسر السرد في مناطق بعينها، إضافة إلى اعتبار المخرج بمثابة المؤلف الحقيقي للفيلم وصاحب رؤية ذاتية مثله مثل أي روائي أو قاص، هو ما تمت تسميته فيما بعد بسينما المؤلف.

وكان وراء هذه الأفكار وتطبيقها نقاد مارسوا النقد والتنظير السينمائيين لمدة ليست باليسيرة في المجلة السينمائية العريقة «دفاتر السينما»، لينطلقوا بعد ذلك، وبالضبط أواخر الخمسينيات من القرن الماضي وطيلة الستينيات منه، في تقويض معاقل الصناعة السينمائية أيامها في فرنسا -بل في العالم (هوليود على الخصوص)- والتي كانت تنتج أفلاما داخل ديكورات داخلية واستوديوهات.

وفيما حافظ مخرجون من هذه الموجة على نفس الخط الذي انطلقوا به وطوروه أمثال جون لوك غودار الذي أثبت في الدورة الأخيرة من مهرجان «كان» بشريط «فيلم إشتراكية» أنه مازال سائرا في نفس المسار، بعمق من تلك تجربته التي ابتدأها ب«منقطع النفس» a bout de souffle 1959، تراجع آخرون أمثال فرونسوا تروفو، عن هذه المبادئ والتصورات، مصورا آخر أفلامه بنفس المعايير الأسلوبية التي كان ينتقدها صحبة رفاقه(le dernier m-tro1980 الميترو الأخير على سبيل المثال الذي صور داخل الأستوديو..)

أتيت بهذه اللمحة التاريخية لوضع فيلم «شفوف» في سياقه الشكلي والأسلوبي و«الجمالي». لكن قبل ذلك وبعيدا عن تقييم الفيلم من الناحية الجمالية والفنية تجدر الإشارة إلى أنه ظهر منذ مدة أن الأفلام المغربية التي تثار حولها ضجة إعلامية سلبية ورافضة هي التي تحقق أعلى المداخيل في شباك التذاكر، وما فيلم «ماروك» وبعده «حجاب الحب» و«كازانيكرا» سوى دليل على ذلك،

ويبدو أن فيلم «شفوف» حصل معه نفس الشيء مع استثناء أن نتيجة الشباك مازالت مجهولة، فمنذ مشاركته في الدورة الأخيرة لمهرجان مراكش السينمائي والأقلام الصحفية تتابعه بالانتقاد – ولا أقول النقد– وتجرح في أحقيته تمثيل المغرب في هذا المهرجان الدولي، وبعد ذلك أثناء عرض الفيلم في الدورة 11 للمهرجان الوطني دخل «النقد الأخلاقوي» على الخط «منتقدا» مشاهد بعينها..

ويبدو أن هشام عيوش قد سار في نفس النهج مستحليا الضجة التي صاحبت ظهور فيلمه، بل إنه كان يزيد في بعض الأحيان صب الزيت على النار التي يخشى ربما انطفاءها..

وبعيدا عن هذا الضجيج الإعلامي سنحاول الآن إبداء بعض الملاحظات حول فيلم «شفوف»، الذي لم يعتمد فيه صاحبه –على الأقل كما يقول– على سيناريو مكتوب وانتهج مبدأ الكاميرا-القلم بحيث صور أكثر من 50 ساعة، عالجها بعد ذلك في لوحة المونطاج، لتعطيه فيلما منطلقا قد يذكرنا شكلا ببعض أفلام جان لوك غودار ومن صار على نهجه، ومضمونا برفيقه تروفو في فيلمي «جول وجيم» و«الميترو الأخير» اللذان تناول فيهما تلك العلاقة الثلاثية بين امرأة ورجلين، نفس العلاقة التي تناولها عيوش في «شفوف» بحيث كان عبد السلام (الشخصية الرئيسية) يعني بالنسبة للبطلة الجانب الشبقي الإيروسي، فيما كان الرجل الثاني يلبي لها الجانب العاطفي البريء والخالي من أي غرض جسدي.

وقد استطاع هشام عيوش أن يصور في مشهد جميل ذلك التناغم النادر الذي وصلت إليه شخصياته الرئيسية في لحظة إشراق ثلاثية لم تتكرر. فيما كانت لحظات أخرى عديدة عبارة عن صراع معلن بين الشخصيتين الذكوريتين (صراع بين الحس والعاطفة) من أجل الفوز بالبطلة التي لم تستطع التخلص منه سوى بالاستسلام لإغواء الموت الجميل، الذي كان يقربها طيلة لحظات الفيلم ويمنيها بتخليصها من ذاتيك المهمشين ومن عالمهما الملعون.

وبتسليمنا أن شخصيات «شفوف» لم تكتب على الورق، فهي تبدو رغم ذلك واضحة المعالم حتى وإن كتبت في ذهن المخرج وطاقمه فقط كما يدعي.

وإذا كان من فضيلة تحسب لهشام عيوش فهي اكتشافه ممثلا من طينة عبد السلام بونواشة الذي لبس دور عبد السلام (الشخصية الرئيسية) حد التقمص مذكرا إيانا بطريقة أداء ممثل مثل أحمد زكي، الذي كان قليلا ما يرسم بينه وبين الشخصية التي يؤديها مسافة مناسبة تمكنه الخروج منها بسهولة.

على العموم فهشام عيوش انتهج في فيلم «شفوف» أسلوبا حداثيا يبتغي التجريب مركزا على كل ماهو غرائبي وشاذ في المجتمع المغربي، الأمر الذي طالما جربه مخرجون مغاربة – لكن ليس بكل هذه الراديكالية – إبان السبعينيات من القرن الماضي. فهو بانتهاجه لهذا الأسلوب، وبتصويره كبشا يذبح أو مزبلة مليئة بالكلاب كآخر مشهد في الفيلم، تشبيها للبطلين بعد فقدانهما الحبيبة المنتحرة بهذه الحيوانات الضالة، استدعى عن وعي أو بدونه جمهورا غريبا ذا ثقافة سينمائية واسعة، لكنه يرغب في مشاهدة صورة لمغرب ليست موجودة بهذه العمومية كلها سوى في ذهنه.

المخرج المغربي الراحل محمد عصفور

المغربية هو احتفاء بالسينما المغربية التي شهدت على يده ولادة هامشية ظلت لسنين محط نظرة متعالية. فهو بالأساس الاحتفاء بالظهور الهامشي للممارسة السينمائية المغربية وتأريخ جديد ينطلق من بداية جنيدة مع التدقيق في تفاصيلها دون أي بتر أو قفز ممنهجين ودون أي تجريد من الاعتراف لها بسلطة البداية.

فمحمد عصفور هو امتداد لصوت الهامش الثقافي والجغرافي والاجتماعي من داخل مملكة الإبداع السينمائي المغربي، وهو بذلك يحيل على الظهور الهامشي للممارسة السينمائية المغربية خاصة إذا علمنا أن السينما، بما هي ممارسة وثقافة وعمران، ارتبطت تاريخيا بالطبقة المتوسطة وبالجغرافية المدينية وبالفئة المتعلمة التي تلقت تكوينها بالمعاهد الغربية. وتجربته السينمائية هي تجربة عصامية انطلقت من العشق وأسست لوجودها بعيدا عن هوس الظهور والتميز الاجتماعي وبعيدا عن رهانات الاغتناء أو الانتفاع التي شكلت المنطلق والمنتهى بالنسبة للعديد من المشتغلين بالقطاع السينمائي المغربي. وهي التجربة التي لا يمكن قراءتها قراءة منصفة إلا عبر اعتبارها انتماءا للحظة تاريخية منتهية ومتواصلة في الآن نفسه. فهي تجربة تنتمي إلى زمانها أكثر من انتمائها إلى أزمنة افتراضية أخرى.

والاحتفاء بتجربة محمد عصفور السينمائية هو بحق صيغة للاعتراف، إلا أن الاحتفاء لا يمكن له أن يكون قداسا عابرا ولحظة زمنية منتهية تنتهي بانتهاء الخطب وكلمات الرثاء. بل إن الاحتفاء الحقيقي لن يكتمل إلا بصون الذاكرة وجبر ضررها من خلال مصالحة حقيقية تعتبر أن تركة محمد عصفور هي إرث حضاري ومشاع عمومي يستحق أن يصان في فضاء يمكن للدارسين والمهتمين وعموم الجمهور الاطلاع عليه وأن يخصص له رواق وأن يظل متحفا دائما يمكن أن يحمل اسم متحف محمد عصفور/متحف السينما المغربية. وهو المتحف الذي يمكن أن يحتضن بصمات الذاكرة الرمادية لمبدعين أصيلين وهبوا حياتهم من أجل عشق اسمه السينما وآخرين لازالوا يقاومون العزلة في الهامش/الظل بعيدا عن صخب المركز وأضواء المركز وسراب المركز وعنف المركز أيضا.

ARCHIVE

■ د.محمد بازي

العُنوانُ والتّعاقُدُ التّأويلي

الوظائف والدلالات

تقديم:

تتلقى النصوص والخطابات – باعتبارها بنيات لغوية ودلالية موسعة – ومعها موازيات نصية تحدد هويتها، تسمها وتميزها داخل الثقافة المؤطِّرة التي تتداول داخلها، إلى جانب عدد هائل من النصوص والخطابات. من هذه الموازيات الكثيرة العنوان، وهو ضرورة تأويلية وإنتاجية، فالناص (المنتج) يحاور نصه، يؤوِّل مقاصده ويحوِّلها إلى بنية مختصرة ومختزلة، فيركب ويعيد التركيب وفق منطق استبدالي تيمتي أو جمالي، أو تيمتي وجمالي معا، لصياغة عنوان مطابق أو شبه مطابق للمحتوى النصي، أو مراوغ لدى الباحثين عن جمالية التنافر والتمويه، خاصة في مجال الإبداع الأدبي.

ونظرا للأهمية التي يمثلها العنوان في تحديد علاقتنا مع ما حولنا من مؤسسات، ومؤلفات، وخطابات، وأنظمة الكترونية... أصبح لازما بناء تصورات وأفكار داخل نظرية النص وتحليل الخطاب، تسعف المنتجين وكذا المتلقين في امتلاك قنوات تأويلية، ومواقع خبيرة بسميوطيقا العنوان، وحدود ارتباطاته بالنص المُعنون.

إن العنوان في كل الأحوال علامة دالة محيلة على شيء أو موحية به، وبنوع من الشمولية يمكننا الحديث عن «العنوان الثقافي»، وضمنه عناوين الأشخاص، والمؤسسات، والمنازل، والسلع، وغيرها. وكثيرا ما يتواصل الناس عبر عناوين تحدد المعنيين بالرسالة، كما يتم الاتصال بالأشخاص عبر عناوين منازلهم، فيُختزل المرسَل إليه في مجموعة حرفية ورقمية دالة على أمكنة معينة، وعلى ترتيب خاص. وتتردد بين الناس في مناسبات عديدة العبارات التالية: ما عنوانك؟ أعطني عنوانك، راسلني على العنوان التالي، ما عنوان مؤسسة كذا؟...

تبعا لهذه الوظيفة التعيينية والتخصيصية التي تقوم بها العناوين في حياة الناس بشكل عام، فإن الاهتمام بجودته وجماليته أصبحا مظهرين حضاريين وثقافيين؛ فالتعدد الحاصل في نسقنا الثقافي، والتعقد الذي يصحبه، حتم إيجاد وسائل تميز الهيئات والأشخاص والأمكنة والأشياء؛ حتى يسهل الاتصال بها أو الوصول إليها عند الضرورة. والمتأمل فيما حوله من أشياء منزلية وأجهزة، يجد أن لكل منها اسما وعنوانا يحدد هويتها، ومصدرها، ونوعها، ورقمها، وغير ذلك من الأشياء المُبينة عن أصلها، ومادتها، وأدوارها، الأمر الذي يُحتم الحديث عن عناوين ثقافية، يعيش داخلها الناس في بيوتهم، وفي الشارع، والسوق، والمحطة أو الشركة ...وغيرها.

ليس عنوان الكتاب إلا مظهرا من مظاهر العنونة التي تقود وتوجه الناس على اختلاف شرائحهم، وفي حياتهم العامة والخاصة إلى مصالحهم وأغراضهم اليومية.

إن دور العنوان بشكل عام هو تمييز الأشياء، تخصيصها وحصر حيزها المكاني أو الدلالي الذي توجد فيه، أو الإشارة إلى شيء بعينه (مكان، كتاب، جهاز، شخص أو مؤسسة ..). وإذا كانت استراتيجية العنونة بارزة المعالم في ثقافتنا اليوم، وبالأخص في مجال التأليف والدراسة والتلقي عامة، فإن العودة إلى بعض مظاهر العنونة التراثية ودلالاتها وأبعادها يعتبر هدفا بارزا في هذه المقاربة من خلال الاشتغال على بعض النماذج النصية في مستوى العنوان.

1 – العنوان في اللغة والاصطلاح

يقدم لنا لسان العرب مجموعة من الإشارات المتعلقة بالعنوان والمرتبطة بالعني والإظهار: «عنت القربة تعنو إذا سال ماؤها، وقال الأصمعي، عَنَوْتُ الشيءَ: أبديته، وأعنى الغيث النبات كذلك ، ومنه المعنى وهو القصد والمراد، ومنه اشتق فيما ذكروا عنوان الكتاب. قال ابن سيده: العُنوان والعنوان سمة الكتاب. وعنونه عَنْوَنةً وعُنوانا وعنّاه... وسَمَهُ بالعنوان»1.. قال العكبري: «عِنوان الكتاب، ما يعرف به...» ويقال: عنوان وعُنيان وعِنوان وعُلوان، وجمعه عناوين وعلاوين ...»2

العنوان، وفق ما سبق، إظهار لخفي ووَسْم للمادة المكتوبة، إنه توسيم وإظهار، فالكتاب يُخفي مُحتواه، ولا يُفصح عنه، ثم يأتي العنوان ليفضح سريته، ويكشف الخفي والموسع والمفصل بشكل مُختزل وموجز.

وعنوان كل شيء ما يُظهره، وينقله من حالة الكمون والاحتجاب إلى حالة البروز والانكشاف. وللوقوف على دلالات أخرى للفظة «عنوان» نقرأ الأبيات الشعرية التالية:

أنشد يونس:

فَطِن الكتابَ إذا أرَدْتَ جوابَه
واعْنُ الكتاب لكيْ يُسِرَّ ويَكْتُمَا

العنوان هنا دسٌّ وإخفاء، ترميز وإسرار وكتمان لمحتوى لا يريد المُرسل إطلاع الآخرين عليه، إنه بمثابة شفرة ضامنة للتواصل بين طرفين يتفاهمان بطريقة خاصة. وهو في هذه الحالة لا يكون مُوجَّها إلى العامة، وإنما إلى مرسَل بعينه، وبالتالي فإنه يلعب وظيفة الإخفاء. غير أن دلالة الإظهار تظل أكثر التصاقا به كما تدل على ذلك الشواهد التالية:

وَرُبَّ جَوابٍ عن كتاب بَعثتُهُ
وعنوانُه للناظرين قَتامُ

قال البرقوقي في شرح هذا البيت:

«وَرُبَّ جيشٍ أقمته مقام جواب كتاب كُتب إليك، فصار غباره يدل عليه كما يدل العنوان على الكتاب.. هذا وعنوان الكتاب ما يُعرَف به... وكلما استدللتَ بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له»3.

نفهم من بيت المتنبي وكلام شارحه أن العنوان يقوم بوظيفة إظهارية، فالقتام (الغبار) عنوان على الجيش القادم وإظهار له. إنه يدل عليه؛ فالجيش الجرّار يُعرَف بالغبار، كما أن الكتاب يعرف بالعنوان وكل ما يستعمل للدلالة على شيء آخر فهو عنوانٌ له.

قال أبو دؤاد الرؤاسي:

لِمَن طَلل كعنوان الكتاب
ببطن لُواقٍ أو بَطْنِ الذّهاب

وقال أبو الأسود الدؤلي:

نظرتُ إلى عُنوانِه فَنَبذتُه
كنَبْذِك نَعْلا أَخْلَقَتْ من نعالكا

فالطلل هو العنصر الحاضِر والماثل أمام الناظر عنوان على الغائب، إنه يُظهر خفيا أو متغيرا، وهو دال عليه كما يدل العنوان على الكتاب. وفي بيت أبي الأسود الدؤلي نفهم أن النظر إلى العنوان، وفهم محتواه كاف لاتخاذ موقف من الرسالة، ففيه إشارات إلى ما تضمنته من بعض الجهات أو جُلها، مما يسمح للمتلقي المتفحص المهتم باتخاذ موقف مباشر، أو رد فعل انطلاقا من بنية العنوان، ودون الحاجة إلى قراءة المحتوى. كما أن الأشياء أو الحالات الظاهرة الدالة على غيرها هي عنوان لها.

قال سوار بن المضرب:

وحاجةٍ دون أخرى قد سنحْتُ بها
جعلتُـها للتي أخفيتُ عُنْوانا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالمرسل عبَّر بحالات عن أخرى، ولم تكن الأولى إلا معبرا للثانية، ويتم فهم مقصد التواصل عن طريق معنى المعنى، أي انطلاقا من حالة أخرى وسيطة، هي سيماء لها وعنوان.
وقال آخر:

ألا جزى اللهُ دمعَ عيني خيرا
وجزى الله كلَّ خَيْرٍ لِسان
نَمَّ دمعي فليس يكتُمُ شيئا
ورأيت اللِّسانَ ذا كِتْمان
كنتُ مثل الكتابِ أخفاهُ طَيٌّ
فاستدلوا عليه بالعُنوان

فالدمع فاضح وكاشف لحالة الشاعر، وقد كان قلبَه كتابا مطويا يخفي أسراره ومكنوناته، لكن الدمع سيماء وعلامة أظهرت ما في الصدر، وهي دليل وعنوان على مقدار المعاناة التي أخفاها اللسان وأصبحت الدموع لها عنوان. والأمر نفسه نجده في قول أحمد شوقي الذي اعتبر الأخلاق عنوانا لصحيفة المجد والشرف الرفيع.

المجدُ والشرف الرفيع صحيفة
جُعِلَت لها الأخلاقُ كالعُنوان
دقاتُ قلب المـرْء قائلةٌ لَه
إنَّ الحَياة دقائقٌ وثوان

نستخلص من الإشارات الدلالية في الشواهد الشعريةِ المُقدَّمة أن العنوان إظهار وكشف لخفي، وهو كذلك تعريف للمكتوب، به يعرف الكتاب، ويتميز عن هويات أخرى. وهو تجميع واختزال لنوى دلالية متناثرة وموسعة في فضاء الكتاب.
قال السيوطي: «عنوان الكتاب يجمع مقاصده بعبارة موجزة في أوله»4.
إنه مادة لغوية ترتبط بموضوعها الكلي الذي تعُنونه، وتعمل على تلخيص المقاصد الكبرى والرئيسة فيه، تسهيلا لعملية الاطلاع والبحث، فالمرسل «يتأوَّل» عمله ويحدد مقاصده، وعلى ضوء تلك المقاصد يضع عنوانا له، مع الحرص على الاقتصاد والتركيز اللغوي ما أمكن»5.
لقد نُظر إلى العنوان في الثقافة العربية على أنه العنصر الذي يحدد هوية نص من النصوص، ويميزها عن هويات أخرى، كما أنه اختزال وتجميع وإظهار لما هو مطوي وخاف من المقاصد. وهو إيحاء بشيء ووعد به. وبما أنه كذلك فإنه يغري المتلقين ويثيرهم للاطلاع على محتويات الرسالة،وهذه الوظائف نفسها هي التي أشارت إليها نظريات العنوان الحديثة.

-2 في نظرية العنوان الحديثة

يعتبر العنوان في نظريات النص الحديثة عتبة قرائية، وعنصرا من العناصر الموازية التي تساهم في تلقي النصوص، وفهمها، وتأويلها داخل فعل قرائي شمولي، يفعِّل العلاقات الكائنة والممكنة بينهما. وهو عند جيرار جنيت: «مجموعة من العلامات اللسانية(....) التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحدده، وتدل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته ....»6. العنوان تحديد لهوية النص وإشارة إلى مضمونه يغري القراء بالاطلاع عليه. على أن وظيفة التحديد تظل هي الأهم من غيرها؛ فالعنوان المثير قد لا يربطه بما يعُنون أي رابط. كما أن العلاقة بين مادة العنوان ومواد النص ليست دائما مرآوية، بحيث يكشف ظاهر العنوان بواطن الكتاب. إذ من الممكن أن نجد عناوين فارغة، أو دالة على الشكل أكثر مما تدل على المضمون.
لذلك فالعنوان باعتباره اسما للكتاب أهم محدد ومميز له عن هويات أخرى؛ وإن كنا نجد بعض العناوين مبنية بطريقة رمزية أو مجازية، مما يدفعنا للتأويل لإيجاد ألوان من التطابق أو شبه التطابق بين النص وعنوانه، خاصة في الكتب ذات الطبيعة العلمية أو الفكرية. أما عناوين الدواوين الشعرية والروايات والقصص، والمقالات – الحديثة على الخصوص – فهي تلعب على المراوغة والإيحاء، كما سنرى لاحقا.
يحصر «جنيت» أهم وظائف العنوان في: وظيفة التحديد، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الإيحائية، والوظيفة الإثارية – الإغرائية. وكما هو واضح فهذه الوظائف تضمنتها الاستعمالات الدلالية المختلفة لكلمة العنوان في الثقافة العربية، في سياقات شعرية وتداولية عديدة. وهذه الوظائف قد تتحقق كلها في عنوان واحد، فهو يصف المحتوى، ويوحي بأشياء أخرى، ويغري المتلقين بالقراءة. وأكثر من ذلك فقد أصبح اسما محددا للكتاب يميزه عن غيره. وقد نجد أن بعض العناوين تحضر فيها وظيفة أكثر من غيرها بسبب اختيار موضوعي، أو جمالي فني من طرف المنتج. وفي جميع الأحوال فالعنوان مهما كان ملتبسا، عائما، ومراوغا فإنه يظل سمة الكتاب المميزة، دالا على هوية بعينها.
في حين يرى أنطوان كومبانيون أن الوظيفة المركزية للعنوان هي الوظيفة المرجعية7، لأنه يشير إلى نص بأكمله عبر علامة واحدة، إضافة إلى الوظيفة الإغرائية التي يقوم بها.فاسم المؤلف وعنوان الكتاب مادتان تتكفلان بوضع المؤلِّف في الفضاء الثقافي لعملية القراءة، وأمام قراء ذوي أوضاع اعتبارية متباينة، لأن اللقاء الأول مع أي كتاب يتم عبر هاتين العلامتين في الغالب.
تقوم إستراتيجية العنونة على مجموعة من العمليات الذهنية، واللغوية، والجمالية المفتوحة على إمكانات واختيارات عديدة، يدخل فيها ما هو موضوعي، وما هو جمالي، وما هو تأويلي، وما هو إغراء وترويج. إذ إن مادة العنوان لا تنحصر فقط في كونها موجهة إلى المتلقي القارئ. وبما أنها تحديد فهي تصبح ذات سمات مميزة داخل نسق شامل يلعب فيه الجمهور بدل القارئ دورا مركزيا. ويشمل هذا الجمهور كل الذين يتعاملون مع الكتاب: الناشر، الصحفي، صاحب معرض الكتاب، الباعة المتجولون، النقاد، الأب الذي يشتري كتابا لابنه، الشخص الذي يهدي كتابا لآخر، وغيرهم...
يلعب هؤلاء وغيرهم دور الوسيط في عملية تنقل الكتاب وتداوله، وعندما يصل العنوان إلى المتلقي فإنه يُعامَل قراءةً وفهمًا بكيفيات مختلفة حسب الوضع الاعتباري لكل قارئ. وبوسع المهتم أن يلاحظ أن العنوان لا يقصد به فقط العنوان المركزي للكتاب، إذ هناك العنوان الفرعي، وهو إشارة لغوية تحدد بدقة موضوع الكتاب؛ فداخل الكل الشاسع الذي يحيل عليه العنوان المركزي، نجد تخصيصا لجانب من جوانب الموضوع، أو مسألة خاصة أو نموذج بعينه. هو إذاً عنوان ثان يحد من شساعة أفق التصور التي يخلقها العنوان الرئيس.
ثم إن من العناوين ما قد يشير إلى جنس الكتاب ونوع المادة التي يهتم بها، سواء في العنوان الرئيس أو في العنوان الفرعي مثل: (ديوان أبي الطيب المتنبي، تاريخ أفريقيا، تفسير القرآن العظيم، أزهار ذابلة «شعر»، لماذا تركت الحصان وحيدا «شعر»، شرق المتوسط «رواية»، «وادي الدماء» مجموعة قصصية...). كما أن من العناوين ما ينحو نحو الإثارة عبر صياغة لفظية مميزة مثل: (الدر المنثور، الأنيس، الثمرات، الجامع، الكامل، الكشاف، البحر المحيط، العباب، اللباب، الإحكام...).
تبين هذه الإستراتيجية الجمالية الثقل والأهمية التي يلعبها العنوان في الدلالة على الكتاب وترويجه. وقد أعطى العرب منذ القديم أهمية كبيرة للعنوان في مخطوطاتهم، بكتابته بألوان مميزة أو بخط مخالف لخطوط الكتاب، وداخل فضاء مزخرف إظهارا له وإشعارا بأهميته: «وعادة ما يتميز العنوان بأن يُكتب بالمداد الأحمر، وظهرت بعد تلك الفترة صفحة تسبق الكتاب، يُذكر فيها عنوان المخطوط واسم المؤلِّف، وعادة ما كان يُكتب بالخط الكوفي أو بالثلث الغليظ. وكانت بعض العناوين تُكتب بالمداد الذهبي أو الأحمر على أرضيات مزخرفة... أما المخطوط فغالبا ما كان يُذكر فيه عنوان المخطوط ودعاء ختم الكتاب، وحمد الله على إنجازه، وتاريخ الفراغ من التأليف والمدينة التي كتب فيها»8.
وإذا كان العنوان الخارجي يعنون الكتاب ككل، فإن العناوين الداخلية تسم الأجزاء الصغرى الداخلية وتحدد مضامينها أو توحي بها، أو ترتبط بها بأي شكل من الأشكال: حالة الدواوين الحديثة مثلا؛ إذ قد لا يكون عنوان القصيدة دالا عليها مباشرة.
يقول ريفاتير: «يمكن للعناوين أن تشتغل دلائل مزدوجة، فهي تقدم القصيدة التي تُتوِّجُها، وتحيل في الوقت نفسه إلى نص غيرها.. وبإحالة العنوان المزدوج إلى نص آخر فإنه يشير إلى الموضوع الذي تفسر فيه دلالة القصيدة التي يقدمها القارئ عبر المقارنة..»9.
إن العنوان في الخطاب الشعري قد يكون خادعا مراوغا؛ فيحيل عنوان قصيدة ما إلى قصيدة أخرى، إذ يتناسلان من بنية عنوانية واحدة. وعليه يتم الفهم وبناء المعنى عبر إقامة جسور رابطة بين النصين؛ وهكذا ففي الوقت الذي يرتبط العنوان توثيقيا، وخطيا، ونصيا بقصيدة معينة، فإنه يكون تنويريا لأخرى، هاديا إليها. يقول م.مفتاح: «إن الشعر المعاصر يوحي بموت الطرق التقليدية في الإبداع وفي القراءة والتأويل معا، إذ قلما يكون عنوان القصيدة دالا على مضمونها»10. أما في غير الخطاب الشعري فإنه في أغلب الأحيان يكون دالا على موضوع النص، مبينا عن مقاصده.

-3 العنوان وحدوس التأويل

العنوان حامل معنى وحمَّال وجوه، مواز دلالي للنص، وعتبة قرائية توجه المتلقي نحوَ فحوى الرسالة ومضمونها؛ وهو حامل معنى من حيث كونه يوجه إلى مقصد بذاته ويصرح أو يلمح للمحتوى. ثم إن المادة اللغوية التي تشكَّل منها تُكوِّن لدى المتلقي فروضا استكشافية، بناء على ما تثير لديه من تخمينات وحدوس، فكل كلمة تخلق فضاء تصوريا وأفقا للتوقعات لا تتحدد مساحته إلا بعد النظر في محتويات الكتاب أو العمل.
وهو حمال وجوه لأن القراءة استكشاف تأويلي، تشفير لبنية معجمية ودلالية، تبحث في منطقة الدال عن الإمكانات المختلفة للتدليل. فكل قراءة بداية نحو الممكن في عالم المعنى، وتأرجح لا ينتهي بين المعاني الممكنة، أو إضافة إلى ما يمكن أن يخلقه اختلاف الأجهزة القرائية لدى المتلقي من تعدد في الأفهام وتباين في التأويلات.
وفي كل الأحوال، فإن العنوان موضوع للتأويل و مفتاح تأويلي للنص الذي يعنونه. وإن كان من الممكن أن يكون خادعا، مراوغا، سرابيا، عندما يبنى على قصدية الإثارة والإغراء. وهو ما يحتم على القارئ الاستعداد لتلقي عناوين توهيمية،تمارس مكرها اللغوي والدلالي، وتستخدم سلطتها الاعتبارية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الإغراء، مما يتطلب من المتلقين التزود بمكر قرائي مضاد، وبوسائل معرفية وتأويلية للتحقق من تطابق الاسم مع المسمى، أو الاقتناع على الأقل بالمادة التي هو مدعو إلى الإقبال عليها؛ فكم من محاضرة أو نشاط ثقافي يعجبك شعاره وعنوانه، وتغريك أسماؤه، فتنشئ له إطارا تصوريا ما يلبث أن يتحطم ويخبو بعد معاينته وتتبع وقائعه.
بل كثيرا ما نجد عناوين جذابة لكتب، لكن قراءتنا لها تتوقف عندما نكتشف أن العنوان كان مجرد فخ تسويقي. وفي المقابل فإن شهرة عناوين أخرى لا تعود إلى جمالية الصياغة، وإنما إلى محتوى المادة المعنونة وأهميتها في سياق ثقافي معين؛ فشهرة كتاب مثل «المقدمة» لإبن خلدون، أو «الكشاف» للزمخشري، أو «الكتاب» لسيبويه، أو «العمدة» لابن رشيق، أو «الديوان» لجماعة الديوان (العقاد- المازني - شكري)، أو «في الشعر الجاهلي» لطه حسين أو غيرها، لا تنبع من إشراق اللفظة أو الجملة - العنوان، أو اختصاصها بشيء لا تختص به بقية الكلمات والجمل في اللغة العربية، وإنما من القيمة المعرفية، أو الثقافية، أو المرجعية لهذه المؤلفات.
تتأكد أهمية العنوان خارج مدارات تداول النصوص وترويجها، عبر الدراسة المتأنية للنصوص، أي بعد أن تكون القيمة النصية للعمل الأدبي حاصلة ومتحققة، ويصبح منطلق نقاش ثقافي، آنذاك يصبح العنوان مدخلا هاما للتفاعل مع النص قراءة وتأويلا، ومؤشرا لتكوين فروض استكشافية، توجه القراءة وأجهزتها، فهو نص مصغر، ومرآة عاكسة للمحتوى النصي، ومفتاح تأويلي. «إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته.... إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي يبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه»11.
العنوان بنية صغرى متولدة عن بنية كبرى (النص)، ولذلك فإن وظائف الأول لا تقتصر فقط على المستوى الإنتاجي بما هو تحديد لهوية نص، وتمييز لها، أو اختزال لمضمون موسع أو إيحاء به. وإنما يلعب أدوارا هامة في إيضاح الغوامض، وخلق الانسجام المطلوب بين المادة المعنونة وبين مؤلفها وسياق التأليف والقراءة معا. ومن هنا تنبع الأهمية القصوى للمقاربة التأويلية لكثير من العناوين، من حيث هي نصوص مصغرة تحيل على نصوص موسعة، أو باعتبارها مرايا معلقة في واجهة النصوص، تتوجه إليها عيون القراء لترى تفاصيل النص. لكنها قد تكون مرايا خادعة، توحي بغير ما هو موجود، أي مجرد إشارات ضوئية تُلقي للمتطلع إلى أعماق ومضمرات النص ما به يهتدي في عتمات انتظاره، أمام البوابات والأعتاب. وقد يرى فيها أشعة معكوسة لأضواء لا يعرف مصدرها، وقد تظهر له سرابا في أرض واطئة يزيد عطش القراءة من جريانه وانسيابه، فيغري العين واليد والفؤاد بالاقتراب والاغتراف من معينه، وأنّى له ذلك.

4- تأويلية العنوان بين البنية والسياق

العنوان بنية لغوية مستقلة بذاتها، من حيث كونها منفصلة خطيا عن النص. وبما أنها كذلك فيمكن مقاربتها معجميا، ونحويا، وصرفيا، وبلاغيا، ودلاليا من طرف المتلقي الدارس الذي يمتلك أجهزة قرائية عالمة، تستند إلى ذخيرته اللغوية، والنحوية،و الاستدلالات النصية. كما أن الانفتاح على السياق بمختلف مكوناته إستراتيجية تأويلية مفيدة، فاستحضار ظروف التأليف واهتمامات المؤلفين في فترة زمنية محددة، أو اهتمامات المؤلف الواحد، ودوراتها على قضايا بعينها، ودواعي التأليف، وخطاب المقدمة، وما اختاره الناشر ليثبت على ظهر الكتاب، أو تعليقات الصحف وتقديمها للكتاب، وآراء المهتمين، والاستجوابات، ومسودات التأليف إذا وُجدت، وتوجهات المؤلف الفكرية أو المذهبية، والنصوص الموازية أو العناوين الشبيهة، وغير ذلك... كلها مادة يمكن أن تعتمدها القراءة التأويلية لعنوان من العناوين.
وهكذا وسواء كان العنوان كلمة، أو جملة، أو جملتين، فإن التقصي الدلالي للألفاظ يعتبر خطوة لابد منها، وذلك بالعودة إلى المعجم، والتعرف على المعاني المختلفة للفظة، واختيار المعنى الأنسب. وهنا يبدأ التأويل، ويشتغل الترجيح لاقتراح تخريج دلالي تدعمه معطيات اللغة، أو مساق الكلام (ما قبل اللفظة وما بعدها). وقد تتدخل مرجحات أخرى سياقية (خارجية) عن بنية العنوان، ومنها مقاصد المؤلف المعلنة، أو غير المعلنة التي يمكن أن يتضمنها الخطاب التقديمي أو غير ذلك.
هكذا يتبدى منذ الوهلة الأولى أن العنوان هو موضوع تأويلي، قبل أن يكون مفتاحا تأويليا. فإذا كان مكونا من كلمة واحدة، فإنه يمكن تناول دلالة التعريف أو التنكير(التخصيص، التعيين، التحديد ...) الإفراد أو الجمع (نوع الجمع ودلالته ....)، وكذا التقدير النحوي للبنيات المحذوفة: (الابتداء، الخبر، الصفة، الموصوف، التوكيد، البدل ...)، إذ إن إستراتيجية الاختزال العاملة في إنتاج العناوين كثيرا ما تترك بنية العنوان ناقصة النحوية12! بحيث تحتاج إلى مشاركة فعلية من طرف المتلقي، لاستكمال الجوانب «الناقصة» عبر أنواع مختلفة من التأويل النحوي أو الدلالي.
وإذا كان العنوان جملة، فإن مقاربة العلاقات بين مكونات الجملة،نحويا، وبلاغيا، ودلاليا تصبح قاعدة لخلق ألوان مختلفة من الفهم، فيصبح الإعراب مدخلا هاما يسمح برصد الدلالة بناء على العلامات الإعرابية، وكذا مختلف العلائق النحوية الممكنة من إسناد، وعطف، وتقديم، وتأخير، وغيرها.
إلى جانب ذلك فإن الجهاز البلاغي في اشتغاله على بنية العنوان يمكنه تقديم إمكانيات قرائية غنية: (المباشرة، الإيحاء، التركيب الاستعاري، المجاز، التشبيه، الجملة الخبرية ووظائفها، نوع الخبر ودلالته (ابتدائي، إنكاري، طلبي....)، الجملة الإنشائية (الاستفهام، النداء، الأمر، النهي...) على الحقيقة أم خرجت إلى دلالات استلزامية فرضها المقام التواصلي، وغير ذلك....
ومن ثمة، فإن قراءة بنية العنوان تتم بشكل تجزيئي، ويتم التعامل معها من حيث هي مكتوب، أو رسالة تخضع في فهمها وتأويلها لما يمكن أن تخضع له أي بنية لغوية في نظامها النحوي، والبلاغي، والدلالي.
على أن الفهم الكامل للعنوان قد لا يتحقق اعتمادا على هذه المداخل اللغوية، والنحوية، والبلاغية، وفي هذه الحالة فإن إستراتيجية انفتاح قراءة العنوان على السياق بكل إمكانياته التي أشرنا إليها تصبح ضرورة تأويلية لا غنى عنها، فتتوسع القراءة عبر الموسوعة، والذخيرة، والنصوص الموازية، والشعر، والأخبار، والآراء، ومقدمة الكتاب، وغيرها. وكما يقول كادامير: «كل تأويل يجب أن يوضع في السياق التأويلي الذي ينتمي إليه»13. لأننا لا نفهم النصوص بأكبر قدر من الموضوعية إلا إذا وُضعت في سياقها المحدد.
ولأن العنوان نص مصغر له امتدادات في منظومة ثقافية موسعة، فإن فهمه وتأويله يتمان في هذا الإطار، عبر إشراك مقوماته: (الاختزال، التكثيف، الإيحاء، الترميز...) مع مقومات السياق: (النقل، الاستبدال، الإدماج...) وإدخالها في فعل قرائي تكاملي تساندي14.
إن محصل العمليات التأويلية المنجزة للعنوان، من حيث هو بنية - عتبة مُعتمدة في قراءة النصوص، هو ما يتبقى لدى المتلقي من افتراضات، وتصورات، و تخمينات حول ما يمكن أن يتضمنه النص، لأن القارئ في كل الأحوال لا يقترب من موضوعه القرائي فارغ الذهن، وإنما مزودا بمعارف خلفية وأنساق تصورية، تعمل لإنجاز سيناريوهات قرائية مبنية على ما يقدمه العنوان من مؤشرات دلالية، وكذا اسم المؤلف وجنس النص وغيرها، فتتناسل الفروض وتتعدد، لكنه يظل مستعدا لاختبارها ومحو الفاسد منها، ثم الاحتفاظ بما يجد له أدلة قوية على انسجامه مع قواعد القراءة والتأويل، وضوابط اللغة ومواصفاتها؛ فالكلمات تخلق أطرا ممتلئة بالمعنى حينا، وأحيانا أخرى شبه ممتلئة، فيشعر المتلقي بوجوب ملئها واستكمال النسق التصوري الذي تخلقه الكلمات، أو توسيع سيناريوهات افتراضية مكونة لديه، بناء على ما يسمى بالافتراضات المعجمية أو الوجودية، أو افتراضات الإمكان، إذ إن كل لفظة تخلق لدينا فرضيات ومعان مختلفة، يتلوها انتقاء واختبار أقواها وأكثرها انسجاما مع النص ومقاصده الظاهرة أو الخفية.

هوامش وإحالات:

-1 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج.15! ص.101.
-2 أبو البقاء العكبري، التبيان في شرح الديوان دار المعرفة، بيروت، (د.ت)، ج.3، ص.367.
-3 عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986، ج.4،ص.113.
-4 السيوطي، الإتقان في علوم القرآن ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1991!2، ج.2، ص.231.
-5 محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص.19.
- 6 Gیrard Genette, Seuils, ed, Seuil, Paris, 1987, p 65.
-7 Antoine Compagnon, La Seconde main ou le travail de la citation, Ed, Seuil, Paris,1979, p329.
-8 أسامة ناصر النقشندي، في المخطوط العربي، موسوعة حضارة العراق،نخبة من الباحثين العراقيين، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985، ج. 9.، ص. 437-436.
-9 ميكائيل ريفاتير، دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب، الرباط،1997، ص. 164.
-10 محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1999!1، ص.150.
-11 محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.2! 1990، ص.72.
-12 محدد فكري، سابق. ص. 40.
-13 -H.G .Gadamer,Vیritیet mیthode, Seuil, Paris, 1976, p.245
-14 للتوسع في هذا المنحى من الاشتغال على النصوص انظر كتاب: التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات لمحمد بازي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة1! 2010.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجوه شكري

■ د. نجيب العوفي

تتعدد وجوه محمد شكري في الحياة، بتعدد الوجوه الاجتماعية التي عرفها وعايشها وقاسمها شقاوة الحياة. وجوه المهمشين وأبناء السبيل والباعة المتجولين وبائعات الهوى ورعايا مملكة الليل، إلى جانب وجوه مبدعين عالميين كبار، كبول بولز وجان جنيه وتنيسي ولیامز ووليم فولكنر..

وفي كتابه (وجوه)، يستعرض شكري بعضا من هذه الوجوه. وإن كان إبداعه برمته يشكل معرضا حافلا وفريدا للوجوه التي عرفها وعايشها. وجوه دونكيشوطية وسيزيفية، تعيش قلق الوجود وعبثيته.

تتعدد وجوه شكري في الحياة، لكن وجه شكري الأصيل، يبقى على الدوام وجه طفل شقي ومتمرد، تكسوه ملامح رومانسية حزينة، ويلوح من نظراته بريق غامض عميق.

ظل شكري طفلا شقيا حتى الرمق الأخير من حياته، وهو يواجه بعناد وسخرية قدره المحتوم.

وقد عايشته شخصيا، كيف كان يستهزئ بالموت ويسبه، وهو على فراش الموت. وتلك هي عظمة شكري: انغمار كلي في الحياة وبكل حواسه الخمس، ومواجهة شجاعة ورائعة للموت، عدو الحياة وهازم اللذات ومفرق الجماعات.

تلك هي عظمة شكري البسيطة والجليلة في آن، الكامنة وراء إبداعه الصادق الحي، الخارج من صلب الحياة، كما يخرج الرغيف الساخن من الفرن.

وفي ألبوم الصور الفوتوغرافية الجميلة والمعبرة التي التقطتها بمهارة فنية عين المصورة الفنانة زليخة لمحمد شكري، نتعرف عن قرب، على بعض الوجوه الحميمة – التلقائية لشكري، في أوضاع مختلفة.

لكن العين لا تخطئ أبدا، ذلك الوجه الطفولي الرومانسي الدائم لمحمد شكري، وذلك البريق الغامض العميق الذي ينبعث من نظراته الكسيرة، السارحة في المجهول!

عرض خاص

قسيمة الإشتراك

الإسم: ....

المؤسسة: ....

العنوان: ....

المدينة: .... البلد:

الهاتف: .... الفاكس:

البريد الإلكتروني: ....

+إشتراك لمدة سنة (12 عددا) إبتداء من تاريخ: .... بقيمة: ....

+قيمة الإشتراك:

*الأفراد داخل المغرب: 120 درهم، خارج المغرب (50 أورو)

*المؤسسات داخل المغرب: 400 درهم، خارج المغرب (80 أورو)

+طريقة التسديد: □شيك بنكي □تحويل بنكي

□حوالة بريدية □نقدا

+إشتراك تشجيعي: ....

بواقع: □نسخة من كل عدد □نسختين من كل عدد □..........

*ترسل القسيمة مع شيك بنكي (بقيمة الإشتراك) في رسالة مضمونة، أو عبر رقم الفاكس مع نسخة من توصيل التحويل البنكي، أو عبر حوالة بريدية في اسم المدير المسؤول ياسين الحليمي، إلى عنوان المجلة.